ROBERT LOUIS STEVENSON

BOCETOS

BOCETOS

Robert Louis Stevenson



Robert Louis Stevenson

Bocetos



Robert Louis Stevenson

Nació el 13 de noviembre de 1850 en Edimburgo, Escocia. Fue un escritor que desarrolló diversas especies literarias como novela, cuento y poesía.

Su popularidad como escritor se debe a los emocionantes argumentos de sus novelas fantásticas y de aventuras, en las que siempre aparecen contrapuestos el bien y el mal, a modo de alegoría moral que se nutre del misterio y la aventura. Se dio a conocer como novelista con *La isla del tesoro* (1883), escribió una serie de ensayos, que lleva por título *Ensayos literarios* (1885), y cuenta con otras importantes obras como *El señor de Ballantrae* (1888), *Secuestrado* (1886) y *Catriona* (1893). En 1896, se publicó la novela póstuma e inacabada *El dique de Hermiston*.

Murió el 3 de diciembre de 1894 en Samoa.

Bocetos
Robert Louis Stevenson

Juan Pablo de la Guerra de Urioste
Gerente de Educación y Deportes

Christopher Zecevich Arriaga
Subgerente de Educación

Doris Renata Teodori de la Puente
Asesora de Educación

María Celeste del Rocío Asurza Matos
Jefa del programa Lima Lee

Editor del programa Lima Lee: José Miguel Juárez Zevallos
Selección de textos: Jerson Lenny Cervantes Leon
Corrección de estilo: Margarita Erení Quintanilla Rodríguez
Diagramación: Ambar Lizbeth Sánchez García
Concepto de portada: Melissa Pérez García

Editado por la Municipalidad de Lima

Jirón de la Unión 300, Lima

www.munlima.gob.pe

Lima, 2020

Presentación

La Municipalidad de Lima, a través del programa Lima Lee, apunta a generar múltiples puentes para que el ciudadano acceda al libro y establezca, a partir de ello, una fructífera relación con el conocimiento, con la creatividad, con los valores y con el saber en general, que lo haga aún más sensible al rol que tiene con su entorno y con la sociedad.

La democratización del libro y lectura son temas primordiales de esta gestión municipal; con ello buscamos, en principio, confrontar las conocidas brechas que separan al potencial lector de la biblioteca física o virtual. Los tiempos actuales nos plantean nuevos retos, que estamos enfrentando hoy mismo como país, pero también oportunidades para lograr ese acercamiento anhelado con el libro que nos lleve a desterrar los bajísimos niveles de lectura que tiene nuestro país.

La pandemia del denominado COVID-19 nos plantea una reformulación de nuestros hábitos, pero, también, una revaloración de la vida misma como espacio de

interacción social y desarrollo personal; y la cultura de la mano con el libro y la lectura deben estar en esa agenda que tenemos todos en el futuro más cercano.

En ese sentido, en la línea editorial del programa, se elaboró la colección Lima Lee, títulos con contenido amigable y cálido que permiten el encuentro con el conocimiento. Estos libros reúnen la literatura de autores peruanos y escritores universales.

El programa Lima Lee de la Municipalidad de Lima tiene el agrado de entregar estas publicaciones a los vecinos de la ciudad con la finalidad de fomentar ese maravilloso y gratificante encuentro con el libro y la buena lectura que nos hemos propuesto impulsar firmemente en el marco del Bicentenario de la Independencia del Perú.

Jorge Muñoz Wells
Alcalde de Lima

LAS NARRACIONES DE JULIO VERNE

Narraciones de Julio Verne: 1. *Las aventuras de tres ingleses y tres rusos* —2. *Cinco semanas en globo* —3. *La ciudad flotante* —4. *Los burladores del bloqueo* —5. *De la Tierra a la Luna* —6. *Alrededor de la Luna* —7. *Veinte mil leguas de viaje submarino* —8. *Viaje alrededor del mundo* (Londres: Sampson Low and Co., 1876).

Una veta nueva del arte narrativo descubierta, según creo, por Edgar Allan Poe, ha sido explorada con ingenio por el inteligente francés, cuyo nombre figura a la cabeza de este artículo. Como Von Rempelen, sus héroes se adelantan a la ciencia contemporánea: navegan rumbo al Polo, como Arthur Gordon Pym; viajan a la Luna, como Hans Pfaal y, como el pescador noruego, descienden al Maelstrom. Mas sobre la idea desnuda de tan extraños eventos, Julio Verne ha acumulado un sinfín de persuasivos detalles. Los ha rodeado de cálculos y ejemplos no más fiables quizá que los de Mokeanna, pero poderosamente convincentes para el profano. Lo que es más, posee una suerte de prosaica y espuria imaginación sobremanera adecuada para ganarse la credibilidad del lector del siglo diecinueve. Estas narraciones no son

verídicas, pero no acaban de encajar bajo el rótulo de imposibles. Muy bien podía haber construido historias más extrañas de haberlo deseado; pero no es extrañeza lo que su pluma atrevida y circunspecta persigue. Gusta de aventajar a lo posible, tan solo eso; dar un paso más que su generación, un paso fuera del mundo habitado; y hacerlo fríamente y con verosimilitud, como si inicialmente hubiera hecho acopio de datos para una sociedad erudita y al cabo hubiese tenido la ocurrencia de verterlos en una narración fantástica. Pierre Veron le llamó en *Le Panthón de Poche*: Joanne-Hoffman, parodiando la expresión en inglés, las *Guías de Murray*, editadas por Edgar Allan Poe. Es esta mezcla, esta contraposición de objetivos, lo que da a su obra un sabor muy particular y personal. Descubrimos que este autor de historias extravagantes es un hombre eminentemente pragmático, con una afición por la mecánica que nos pondría en ridículo a la mayoría de nosotros. No es, pues, nada descabellado en esta era científica conceder credibilidad a un hombre que se propone quitarnos el aliento mediante procedimientos tan estrictamente científicos. Aunque no creemos a pie juntillas en el proyectil del Club de la Escopeta, tampoco dudamos que objetos de parecida naturaleza o finalidad sean viables con el paso del tiempo; y si Mr. Murray Davy

habló con ternura de la piedra filosofal, podrá concederse que un intruso aficionado a lo maravilloso abrigue una secreta debilidad por el submarino.

Sospecho que su base científica es muy endeble; no por ello pongo por un momento en tela de juicio la excelencia de las narraciones. Mas no puedo evitar pensar que una vez bosquejada y definida su historia, Julio Verne se lanza a la carrera sobre el papel con flagrante y detestable vivacidad. De la naturaleza del hombre, es seguro que no sabe nada; y en estos tiempos tan artificiosos produce alivio descubrir a un autor que, como un buen caballo de trote, pasa de largo silbando y finge ignorarlo todo sobre los misterios del corazón humano. Es cierto que en una ocasión se esforzó más de lo habitual, con desastrosa fortuna: el capitán Nemo, con sus arranques de escocés y sus odios imperecederos, es una muestra memorable. Su extraordinario repertorio se compone de muñecos diversos, más o menos ajados por el tiempo: científicos calvos y divertidos marineros de inquebrantable lealtad. Todas sus marionetas son atléticas y virtuosas. No recuerdo en su galería de retratos ningún personaje malvado o pusilánime. «Aunque quisiera, no podría desesperar», comenta el profesor Arronax en un trance

crítico de su vida. Y esta confianza no fue inmerecida. Julio Verne tiene el pundonor de un buen capitán de barco que se hace personalmente responsable de las vidas de toda su tripulación. Algunos personajes mueren en el camino, no sea que demos en juzgar los peligros con ligereza; pero en cuanto la persona es llamada por su nombre, vive una existencia hechizada hasta aparecer, pletórica de salud y vitalidad, en la última página. En una o dos ocasiones, como en *El capitán Hatteras* o en *Los supervivientes del Chancellor*, Julio Verne quebranta este principio, o bien conduce sus historias a un mal fin o nos tortura en su desarrollo. Confieso que entonces me resulta superficial e impertinente.

Siendo como son muñecos sus personajes, es realmente instructivo observar cómo hace con ellos juegos de prestímano. Tiene la habilidad de cuidar sus narraciones al detalle. Posee tantos recursos como cualquiera de sus héroes, y sus libros están calculados con la misma precisión que el diseño del Nautilus o los intervalos entre los tabiques del proyectil. Recordemos, por ejemplo, en la destreza con que mantiene nuestro interés durante los ochenta días del viaje de Phileas Fogg alrededor del mundo. Desde el comienzo hasta el final el detective Fix

le sigue la pista; ¡un continuo acicate para el lector! Y Fix sirve además a otro propósito; porque la orden judicial que, de puerto en puerto, espera recibir nos mantiene con un ojo puesto en Londres, lo cual nos ayuda a tener una idea más cabal de la distancia recorrida. Otro recurso con un objetivo parecido, si no más ingenioso, es el de la llama de gas que, con las prisas de la salida, queda ardiendo en la habitación de Passepartout. Por todo el mundo nos persigue el desesperante recuerdo de la luz que parpadea tenuemente en Saville Row. Continuamente volvemos con la imaginación al punto de partida; y en cada ocasión giramos el globo entre los dedos y hacemos inventario del progreso del héroe. También es admirable el tratamiento del proyectil durante su peligroso viaje. Todo contribuye a hacernos caer en la cuenta de su nueva situación como un mundo independiente. Tiene un clima propio. El perro muerto arrojado por la escotilla le acompaña en su viaje como un satélite sumiso. El frío del espacio recorrido, los meteoritos errantes que encuentra a su paso, la Tierra como una media luna menguante, todos narran su historia con convincente elocuencia. Si algo puede ayudar a que imaginaciones jóvenes se enfrenten con los complicados problemas de la astronomía y conciban el mundo como una más entre muchas estrellas, es, a mi

entender, una narración como esta. Porque tiene mucho de juego de niños. El proyectil juega a ser un universo de la misma manera que el muchacho juega a ser soldado.

Todo el mundo sabe, por supuesto, que los *Voyages extraordinaires* están ilustrados, y han admirado los dibujos de De Neuville y Riou. Estas imágenes son por sí solas motivo de genuino placer; pero no sé si en detrimento de las narraciones. Tengo la certeza de que si se hojean (por encima) las ilustraciones de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, se pierde buena parte del placer que proporciona la lectura del inteligente principio. Y si de un golpe depositaran en nuestras manos los tres volúmenes de *La isla misteriosa*, ¿qué quedaría de su misterio? Acaso unos cuantos pecíolos de tomillo por reventar, pero el cuerpo de la historia se habría deshecho bajo la presión de nuestra mano. Es cierto que hay otra clase de interés; y quizá nos resulte igualmente entretenido observar, una vez que conozcamos la clave del laberinto, el asombro de los personajes, sus burdos recursos y sus ciegas intuiciones de la verdad. Y también es cierto que en lo mejor de las narraciones de Julio Verne el misterio es rara vez algo más que un factor secundario. Un libro como *El país del cuero* resistirá cualquier prueba

a la que decidas someterlo. Por lo que a mí respecta, escuché una descripción detallada del argumento en boca de un admirador entusiasta; algún tiempo después encontré por casualidad el segundo volumen y lo leí con tal placer que no me molesté en buscar y leer el primero. Sería difícil pagar más elevado tributo a un libro sin pretensiones de estilo, de conocer la filosofía o la naturaleza humana, que no ofrece más interés que el legítimo interés de la fábula, y pende durante bastante tiempo de un intrincado misterio.

¡Qué lástima que no fuéramos muchachos cuando estos estupendos —pues debo utilizar un término de colegial—, estos estupendos libros vieron la luz! Puedo muy bien imaginar a compañeros impacientes urgiendo e importunando al poseedor de uno de ellos; y con qué cantidad de nuevo material contaría el cuentista del dormitorio.



LAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE

Las obras de Edgar Allan Poe. Editadas por John H. Ingram. Volúmenes 1 y 2, que incluyen los cuentos completos (Londres y Edinburgo: Adam y Charles Black, 1874).

En posesión solamente de algunas obras del autor, sería demasiado aventurado emitir un juicio definitivo sobre su carácter, ya como hombre o como escritor; por eso, y aun cuando la nota biográfica de Mr. Ingram prologa debidamente el primer volumen, no creo que corresponda considerarlo aquí en detalle. Mr. Ingram ha hecho todo lo posible por limpiar el nombre de Poe de las calumnias de Rufus Griswold (caballero, por nombre siniestro, que compone una figura tan repulsiva en la historia de la literatura que muy bien pudiera haber sido acuñada por la virulenta imaginación de su víctima); pero en honor a la verdad, a ningún hombre le es dado hacer de Poe un personaje del todo atrayente. Mi corazón no alberga afecto alguno por el retrato que hace de él Mr. Ingram o por su carácter; aunque es probable que le veamos más o menos refractado a través del extraño medio de sus obras, se me antoja que tanto en los

avatares de su vida como en su retrato, ahora expuestos a una luz más favorable, podemos detectar una cierta nota discordante, una tacha que no nos preocupamos de nombrar o examinar por mucho tiempo.

Las narraciones como tales se nos ofrecen publicadas en dos volúmenes; y aunque Mr. Ingram no indica si han sido impresas cronológicamente, sospecho que no nos equivocamos al considerar algunas de las narraciones que figuran al final del segundo volumen entre las últimas que el autor escribió. No hay rastro en ellas del trabajo brillante, y con frecuencia sólido, de sus momentos más afortunados. Las historias están mal concebidas y escritas con desaliño. Hay demasiadas risas; en el mejor de los casos, un tipo de risa siniestra; la risa de aquellos que, en sus propias palabras, «ríen, pero no sonríen nunca más». Parece haber perdido todo respeto a sí mismo, a su público y a su arte. Cuando en otro tiempo dibujaba imágenes horrendas, lo hacía con algún propósito justificadamente creativo y con una cierta mesura y gravedad adecuadas a la situación; pero en sus últimas narraciones, cual un necrófago o un loco airado, las desparrama indiscriminadamente, rebasando toda idea que pudiéramos tener del infierno. Hay un

deber hacia los vivos más importante que cualquier compasión para con los muertos; y sería criminal que el crítico que expresa su propio aborrecimiento y horror escatimase una sola palabra desagradable, a menos que, por su ausencia permita que otra víctima se embarre con la lectura del infamante *Rey Peste*. Quien fue capaz de escribir *Rey Peste* dejó de ser un ser humano. Por su bien, y movidos por una infinita piedad hacia un alma tan extraviada, nos agrada darle por muerto. Pero si Poe nos inspira compasión, no es compasión precisamente lo que sentimos al pensar en Baudelaire, capaz de sentarse a sangre fría y adecentar en un francés correcto este disparatado fárrago de horrores. Hay un grado de menosprecio que, de ser consentido, trasciende a sí mismo hasta convertirse en un estado de apasionada autocomplacencia; por eso, en bien de nuestro espíritu, será mejor no volver a pensar en Baudelaire o en *Rey Peste*.

Las primeras narraciones de Poe no suelen ser disparatadas, aunque puedan serlo estos lamentables ejemplos del final. El dislate es, por cierto, la última acusación de la que razonablemente podrían ser objeto. Poe tiene el auténtico instinto del narrador. Conoce los

pequeños detalles que contribuyen a crear o a destruir una historia. Sabe cómo resaltar el significado de una situación y dar vida y color a aquellos pormenores aparentemente irrelevantes. Así, todo el espíritu de *El tonel de amontillado* pende del abigarrado disfraz de Carnaval, el sombrero y las campanillas de Fortunato. Poe dio con la clave de su historia cuando encontró el recurso de vestir grotescamente a su víctima; de tal guisa le hace recorrer con paso vacilante las catacumbas de Montressors, y el último sonido que nos llega desde el escondrijo tapiado es el tintineo de las campanillas de su sombrero. También es admirable la utilización del reloj dando las horas durante el banquete del príncipe Próspero, en *La máscara de la muerte roja*. Cada vez que el reloj sonaba (el lector lo recordará), sonaba tan fuerte que la música y la danza debían por fuerza cesar hasta que parase; al acercarse la medianoche, las pausas eran naturalmente más largas; las máscaras tenían más tiempo para observarse y pensar, y no por ello sus pensamientos eran más agradables. Así, al sonar de cada hora una vibración recorría la sala, hasta que, como el lector recordará, llegamos a un repentino final. Pues bien, todo esto es perfectamente legítimo; nadie debe avergonzarse de que tales recursos le asusten o le emocionen; se han

respetado las reglas del juego, con verdadero instinto de narrador, ha relatado su historia como mejor le convenía y ha sacado el máximo provecho de su imaginación. Sin embargo, no siempre es ese el caso, pues, a veces, adopta una aguda voz de falsete; otras, por obra de algo semejante a un truco de magia, deriva de su historia más de lo que ha sabido invertir en ella; y mientras sobre la explanada la guarnición en pleno desfila ante nuestros ojos en carne y hueso, desde las almenas continúa él aterrándonos con cañones de pacotilla y múltiples morriones de fiero aspecto que penden de palos de escoba. En *El pozo y el péndulo*, por ejemplo, después de haber agotado su diabólica inventiva en la confección del péndulo y de las paredes desmoronándose al rojo vivo, descubre que no se le ocurre nada más terrible para el pozo; y el pozo había de ser el horror supremo. De este modo, lleva a efecto su objetivo: «En medio de pensamientos sobre la terrible destrucción inminente, la idea del frescor del pozo invadió mi alma como un bálsamo. Corrí hacia el mortal precipicio. Agudicé la vista para mirar en su fondo. El resplandor del tejado incandescente iluminó los más recónditos intersticios. Pero durante un instante de frenesí, mi espíritu rehusó comprender el significado de cuanto veía. Por fin la visión forcejeó —se abrió camino

hasta mi alma—, se consumió en mi razón estremecida. ¡Oh, de no haberme faltado la voz! ¡Oh, horror! ¡Oh, cualquier horror! ¡Oh, cualquier horror salvo aquel!».

Y eso es todo. Del pozo sabe tanto como nosotros o como yo. Todo ello es un embeleco, un aparejar guardacabos audaz e insolente; sin embargo, incluso con imposturas de tal naturaleza logra amedrentarnos. Encontramos el mismo artificio en Hans Pfaall, al referirse a los misterios de la Luna; y de nuevo, aunque con una diferencia, en la abrupta conclusión de *Arthur Gordon Pym*. Su imaginación es un caballo complaciente, pero, como hemos visto, por tres veces lo ha cabalgado hasta reventar y ha regresado a pie y cojeando hasta su puesto. ¡Con cuánta gracia troca estas deficiencias en intereses, y en superávit su quiebra imaginativa! Aun en una crítica retrospectiva resulta difícil criticarlo como se merece; pues su entusiasmo nos engaña.

Aparte de este conocimiento de la escena, este ingenio para urdir una historia, acaso la característica más sorprendente de Poe sea su poco menos que inverosímil agudeza en el resbaladizo terreno entre la cordura y la demencia. *El demonio de la perversidad*, por ejemplo, es

una contribución importante a la psicología mórbida; quizá, también, *El hombre de la multitud*; y de la misma forma *Berenice*, ya que, pese a ser terrible, pulsa en nuestro pecho una cuerda, cuerda que acaso fuera mejor no tocar; y la misma idea reaparece en «*El corazón delator*». A veces le seguimos con la conciencia tranquila durante todo el recorrido; otras —en lugar de decir: «sí, así sería yo si estuviera un poco más loco de lo que he estado nunca»— podemos decir con franqueza «esto es lo que soy». Hay un pasaje de análisis en este registro más frecuente en la historia de Ligeia, que hace referencia a la expresión de sus ojos. Nos cuenta cómo, a punto siempre de comprender la extraña cualidad de los mismos, en el último momento quedaba confundido, de la misma manera que «en nuestros esfuerzos por traer a la memoria algo largo tiempo olvidado, a menudo nos encontramos al borde mismo del recuerdo, sin ser capaces al cabo de recordar»; y cómo de vez en vez encontraba en arroyos de agua fresca, en el océano, en la caída de un meteorito, en las miradas de personas inusualmente envejecidas, en algunos sonidos de instrumentos de cuerda, en ciertos pasajes de libros, en las vistas y sensaciones más comunes del universo, una vaga e inexplicable analogía con la expresión y la fuerza de los ojos amados. Esto al menos,

o algo muy similar, nos es conocido. Pero, en general, su sutileza era, más que cualquier otra cosa una trampa. «*Nil sapientiae odiosius*», cita a Séneca, «*nil sapientiae odiosius acumine nimio*». Y aunque es sobradamente ameno en la trilogía de C. Auguste Dupin —fue Baudelaire quien la llamó trilogía—, este despliegue de ingenio acaba por aburrirnos. Empezamos a echar en falta las motivaciones y sentimientos usuales presentes en el quehacer cotidiano; aunque el conferenciante es inteligente y sus ejemplos instructivos y probablemente únicos, empieza a fatigarnos visitar este manicomio y anhelamos la compañía de alguna criatura sencilla e inofensiva, con levita y hábitos adquiridos, y los nervios no más deshechos que los de la mayoría de sus sencillos e inofensivos contemporáneos. Y esta exagerada agudeza no solo lo hizo tedioso; peor aún: a veces le condujo al extravío. En «*El pozo y el péndulo*», una vez que el héroe ha sido condenado, «el sonido de voces inquisitoriales», dice, «pareció fundirse en un somnoliento e indeterminado zumbido. A mi alma afloró la idea de revolución, merced acaso a una caprichosa asociación con el chirrido de una rueda de molino». Pues bien, basta reflexionar un momento para demostrar que Poe ha sido aquí demasiado inteligente, que por causa de este *nimium acumen* se ha alejado de

la verdadera razón. Porque —con el vértigo de aquel hombre— la «idea de revolución» tuvo que preceder a la fusión de voces inquisitoriales en un zumbido indeterminado, y ciertamente no aparecer seguido como una curiosa deducción. Como antes con el tema del efecto que persigue, no podemos evitar sospechar que alguna de sus sutilezas sea rebuscada. Por poner un ejemplo de ambas clases de imaginación —la rebuscada y la verdadera— en un mismo relato, pensemos en *Arthur Gordon Pym*: los cuatro supervivientes a bordo del bergantín Grampus se han amarrado al cabrestante por miedo a ser barridos de la cubierta, cuando uno de ellos, que ha apretado los cabos en exceso, está a punto de exhalar su último suspiro en mucho tiempo, es casi partido en dos por la cuerda que rodea sus ingles. «Sin embargo, tan pronto como le liberamos», continúa Poe, «nos habló, y pareció experimentar un alivio inmediato moviéndose con mayor facilidad que Parker o yo mismo» (los cuales no se habían amarrado tan prietamente). «Sin duda era debido a la pérdida de sangre». Sea o no médicamente correcto, todo ello es obviamente imaginario. Que sea verosímil artísticamente, lo sea o no en la realidad, es algo que a Poe evidentemente le parecía verdadero; y evidentemente, debió de parecerle que esta,

y no cualquier otra explicación, daría resultado. Ahora bien, si volvemos a la página anterior, encontraremos en la descripción de las visiones acaecidas antes de que Pym se amarrase al cabrestante algo que debe ponderarse con más sentido crítico. «Recuerdo ahora», escribe, «que en todo lo que presencié con el ojo de mi fantasía, el movimiento era la idea principal. Por ello, no vi ningún objeto inmóvil, una casa, una montaña o algo semejante; molinos de viento, barcos, pájaros enormes, globos, jinetes a caballo, carruajes que avanzan frenéticamente y objetos móviles similares se sucedieron en interminable procesión». Puede que sea verdad, puede que sea resultado de una vasta erudición sobre los pensamientos que asaltan a las personas en tales situaciones; pero la imaginación no se aviene con estos detalles, no hace plausible nuestra aceptación, en modo alguno se demuestra por qué razón no habrían de aparecer objetos inmóviles ante la imaginación de un hombre amarrado al cabrestante de un bergantín desmantelado; y siendo así, en cuanto arte, todo el pasaje es un pasaje fallido. Si se trata de una imaginación negligente (como parece ser), el rebuscamiento es de la clase más imperdonable; si es erudición, séalo, pues, erudición, pero nunca arte. Y en arte son adecuadas las cosas que son a un tiempo

inteligentes y verdaderas. Para expresarlo con mayor claridad: en alguno de sus deliciosos libros, Mr. Ruskin cita y aprueba a un poeta (Homero, según creo) que decía de un hombre valiente que era tan valiente como una mosca; y prosigue, en su tono alegre habitual, justificando el epíteto. La mosca, nos dice, es sin duda la criatura más temeraria de toda la creación. Y por ello la comparación es buena, excelente. Sin embargo, tengo por cierto que el instinto del lector le diría que la comparación es infame. Dejemos que prefiera su instinto a la historia natural de Mr. Ruskin. Pues, aun basada en hechos reales, esta comparación no se basa en una verdad evidente; no hace plausible nuestra aceptación; no es arte.

Me he extendido tanto en estos aspectos de detalle y de método que no queda espacio para hablar de un aspecto más importante —aspecto eludido también por Baudelaire en razón de la falta de espacio—; a saber, por qué estos asuntos interesaron a la imaginación de Poe; cuestión de difícil solución, sin duda, aunque no insoluble con el paso del tiempo. Y tampoco he dejado espacio para hablar de algo que tal vez sea más importante aún: la relación entre Poe y su no dudar, más grande y mejor compatriota, Hawthorne. Que existe un parentesco entre

ellos, que ambos tenían una visión del mundo no del todo diferente, que algunas de las narraciones cortas de Hawthorne parecen inspiradas en Poe y algunas de Poe tienen un eco en Hawthorne está fuera de toda duda, pero lo más que yo puedo hacer por ahora es señalarlo.

Tampoco sorprenda al lector que una crítica de Poe sea esencialmente negativa y suscite nuevas dudas en lugar de resolver las ya existentes; pues es mérito de Poe seducir, y su pecado capital carecer por completo de la escrupulosa honestidad que guía y refrena al artista consumado. No era, y lo decimos con profunda tristeza, un escritor concienzudo. El hambre llamó siempre a su puerta, y tuvo deseos demasiado imperiosos por lo que hoy en día llamamos sensacionalismo en literatura. Y por ello el crítico (si ha de ser más concienzudo que aquel a quien critica) no se atreve a prodigar los elogios, no sea que alguien piense que condona todo lo que hay de poco escrupuloso y de oropel en estas historias maravillosas. Debe elogiarlas en un único sentido: recomendando las menos censurables. Si alguien desea emociones, lea en circunstancias propicias *El escarabajo de oro*, *Un descenso al Maelström*, *El tonel de amontillado*, *El retrato oval* y las tres narraciones de Auguste Dupin, el detective

filósofo. Si decide continuar leyendo, hágalo, pero con cautela; en estos dos volúmenes hay trampas y añagazas, asechanzas y peligros; y el lector incauto puede tropezar inopinadamente con alguna pesadilla que le costará olvidar.

Unas palabras sobre los servicios de Mr. Ingram. No hay duda de que esta edición es obra de un enamorado. Esperemos que en los próximos dos volúmenes que han de completar la serie su amor y dedicación se hagan extensibles a los fragmentos en francés que Poe gustaba de intercalar en sus páginas. En los dos volúmenes que venimos comentando hay algunos errores crasos, errores que me gustaría, alguna tarde agradable, aclarar a Mr. Ingram, frente a lo que él llama, o deja que sus impresores llamen, un *flacon de Clos de Vougeot*.

EL PROGRESO DEL PEREGRINO

(Edición Bagster)

Tengo ante mí una edición de *El progreso del peregrino*, encuadernada en verde, sin fechar, y presentada con «casi trescientos grabados y una biografía de Bunyan». En la portada figura «Edición ilustrada de Bunyan», y tras la apología del autor, junto a la primera página del relato, hay un «plano del recorrido», ilustrado y plegable, del que se indica que ha sido «dibujado por el difunto T. Conder», y grabado por J. Basire. No se nos facilita ninguna otra información; quizá los editores estimaron que la obra era poco importante; y seguimos sin saber si los grabados al boj del volumen se deben al mismo buril que el plano. Ello parece, con todo, muy probable. La literal minuciosidad de la inteligencia que, en el mapa, dispuso los arriates de flores en el jardín del diablo y cuidadosamente introdujo el palacio de justicia en la ciudad de Vanidad, guarda cercanos paralelismos con muchos de estos grabados; y tanto la arquitectura de los edificios como la disposición de los jardines tienen un aire similar, enteramente anglosajón. Quienquiera que fuese el artífice de estos cuadritos maravillosos puede preciarse de ser el mejor ilustrador de Bunyan. No solo son buenas ilustraciones, como tantas otras, son también, como tan pocas, buenas ilustraciones de Bunyan. En defectos y virtudes, reflejan el mismo espíritu del

escritor. También el dibujante ha expresado y soñado un sueño, tan literal, extraño y casi tan apropiado como el de Bunyan; texto y dibujo no son sino las dos caras de la misma historia, rústica, pero exaltada. Para hacer justicia a los dibujos será menester decir, por centésima vez, una o dos palabras acerca de la obra maestra que exorna.

La alegoría tiende a escapar al propósito de su creador; y a medida que los incidentes y los personajes son más interesantes por sí mismos, la moral que habían de ejemplificar va siendo gradualmente olvidada. Un arquitecto encarga una corona de pámpanos para rodear la cornisa de un monumento; si cada hoja que saliera del cincel cobrara vida propia y revoloteara libremente por la pared, si la vida creciera y el edificio quedase oculto bajo la fruta y el follaje, este arquitecto se hallaría en una situación muy parecida a la del escritor de alegorías. Me gusta pensar que *The Faery Queen* es una alegoría, pero sobrevive como un relato imaginativo de versos incomparables. El caso de Bunyan es muy diferente, pero también en él la alegoría, ninfa desdichada, aunque nunca cae completamente en el olvido, a menudo es arrinconada contra la pared con rudeza. Bunyan hablaba con la más ferviente gravedad; «avanzaba, tapándose los

oídos», derecho hacia su meta. Al final de la primera parte, él mismo nos dice que no temía las risas que pudiera suscitar, en realidad, no temía a nada y decía cualquier cosa; le fue de enorme ayuda una cierta rusticidad de estilo que, como la conversación de hombres enérgicos pero ignorantes, si no impresiona por su fuerza, seduce por su simplicidad. Tal vez el relato como tal y el diseño alegórico gozaran de sus favores por igual. Creía en ellos con el vigor de una fe capaz de mover montañas. Y al referirnos a él debemos resaltar, no los momentos donde flaquea la inspiración que viene a ser sustituida por una fría inventiva puramente ornamental, sino aquellos donde la fe se convierte en credulidad y los personajes le resultan tan reales que él mismo olvida el objeto de su creación. Paso a paso le seguimos hasta la trampa que su buena fe absoluta y su visión literal y triunfante le han tendido, hasta que el cepo se dispara y le atrapa en una incongruencia. Las alegorías del Intérprete y de los Pastores de la Montaña Deleitable se representan, como obras escénicas, a la vista de los peregrinos. De forma patente, el hijo de don Magna Gracia «hace desmoronarse las colinas con sus palabras». Adán Primero ostenta su condena escrita sobre la frente para que Fiel pueda verla. En el mismo instante en que la red aprisiona a los

peregrinos, «se despoja de su blanca túnica el cuerpo del hombre negro». La desesperación «le procuró una dolorosa estaca de manzano silvestre», padeció sus ataques «en un clima soleado» y los pájaros del bosquecillo que rodean a la Casa Bella, «nuestros pájaros campestres», entonan sus piadosos trinos solamente en primavera, cuando brotan las flores y calienta el sol». «Con frecuencia», dice Piedad, «salgo para escucharles; y también los tenemos en casa, domesticados». El correo entre Beulah y la Ciudad Celestial hace sonar su cuerno, como aún se oye hacer en las zonas rurales. Madame Burbuja, «esa matrona alta y agraciada, de avezadas facciones y agradable aunque ajado atuendo», «esboza una sonrisa al final de cada frase»; toda una mujer; todos la conocemos. La moribunda Cristina «entregó un anillo a don Abstinencia», elemento que no tiene razón de ser en la alegoría, salvo como gesto afectuoso y humanitario. Recordemos a Gran Corazón y sus maneras de soldado, casi las llamaría militaristas, su afición a las armas, su admiración por quien «se manifestara un hombre hecho a sí mismo», su caballeroso pundonor al dejar que el gigante Maul se incorpore después de su caída secuencia brevísima que contraviene los dictados de la moraleja, y sobre todo su lenguaje en el inimitable

relato de don Temible: «creí haber perdido a mi hombre» —«acobardado»— «por fin entró, por todos los dioses he de reconocer que lo soportaba maravillosamente». No es un ministro Independiente, es un anciano honrado y corpulento, de pecho amplio, que al hablar se ajusta las bandoleras y se atusa sus largos mostachos. Por último, y más notable aún «mi espada», dice en su agonía el Esforzado de la Verdad, en quien Gran Corazón se complaciera, «esta espada doy a quien me suceda en mi peregrinaje, y la destreza y el arrojo solo a quien sepa ganárselos». Y tras semejante arranque de vanidad, más presuntuosa y poco ortodoxa que la que nunca soñó la rechazada ignorancia, se nos dice que «al otro lado, todas las trompetas sonaron en su honor».

Todas las páginas poseen la impronta de una fuerza de visión y de fe parecidas. Su calidad está presente por igual y de forma indiferenciada en su espíritu de lucha, la ternura de su *pathos*, el vigor y la singular originalidad de los incidentes, la melodía natural de los diálogos y la humanidad y el encanto de los personajes. La charla trivial durante las comidas, las palabras agónicas del héroe, los placeres de Beulah o de la Ciudad Celestial, Apolión y don Odiaelbien, Gran Corazón y don Sabio Mundano, están todos concebidos con la misma nitidez,

descritos con igual precisión y entusiasmo y participan de la misma mezcla de simplicidad, casi cómica, y de arte, el cual, a este propósito, es impecable.

Un espíritu muy parecido alentó a nuestro artista al acometer sus dibujos. Es por naturaleza un Bunyan de su arte. Como aquel, dibujaba cualquier cosa, desde un carnicero descuartizando una oveja muerta hasta la misma Corte Celestial. «Un cordero para la cena» es el título de uno de sus dibujos; otro se llama «La entrada gloriosa». Muestra pareja despreocupación por caer en lo ridículo, y su estilo goza del mismo privilegio que el de Bunyan, de tal manera que cuanto más reímos, más nos recreamos. Es literal hasta el absurdo. Si en el saloncito que está sin barrer ha de levantarse el polvo, ten la seguridad de que en su ilustración este «flotará en abundancia». Si, Fiel ha de yacer «como muerto» ante Moisés, con toda garantía que yacerá muerto; inerte y duro como el granito. Más aún (y con ello el artista resalta el simbolismo del autor): con unas tablas de la ley de piedra idénticas derribará Moisés al pecador. Los buenos y los malos a quienes en el texto distinguimos en seguida gracias a sus nombres, Esperanzado, Honrado y Esforzado de la Verdad, por una parte; Interesado, don Codicioso y don Vetusto Anciano, por otra, se

distinguen con la misma facilidad en los dibujos gracias a su indumentaria. Cuando los buenos no van armados, llevan una túnica moteada ceñida a la cintura y sombrero plano, aparentemente de paja. Los malos se contonean embutidos en sus fracs y tocados de mitra, algunos con calzones cortos, pero la mayoría con pantalones largos, como invitados a una fiesta en el jardín. Solo Sabio Mundano, por algún error inexplicable, aparece ante Cristiano con un sombrero guarnecido, un chaleco bordado y calzas. Pero al margen de estos ejemplos que ilustran la osadía del artista, me parece admirable el grabado que titula «Cristiano encuentra que es profundo». «Una gran oscuridad y horror», reza el texto, se ha abatido sobre el peregrino; es el desolado lecho de muerte con el cual Bunyan pone tan sorprendente final a las tribulaciones y conflictos de su héroe. El artista no sabía cómo representarlo dignamente; y, sin embargo, estaba decidido a representarlo como fuera. Lo hizo del siguiente modo: nos deja ver el cuello de Esperanzado asomando por encima de las aguas de la muerte, pero Cristiano ha desaparecido por completo y en su lugar solo queda una espesa mancha negra.

A medida que observamos estas ilustraciones, en su mayoría reproducidas en un cuadrado de una pulgada,

a veces tres o cuatro impresas en una misma página, y cada una con su leyenda particular al pie, por triviales que sean los eventos que recogen, advertimos en seguida dos cosas: la primera, que nuestro hombre sabe dibujar; la segunda, que posee talento imaginativo. «Obstinado profiere injurias», reza la leyenda, y vemos a Obstinado profiriendo injurias. «Vuelve sobre sus pasos con cautela», y allí aparece Cristiano corriendo la posta por la llanura, el terror y la prisa reflejados en cada uno de sus músculos. «Misericordia anhela partir», nos muestra un interior sencillo, trasiego de equipajes, y en el centro Misericordia anhelando la partida, anhelo expresado en cada línea del cuerpo de la muchacha. En «La cámara de la paz» vemos una sencilla habitación inglesa, la cama con cortinas blancas, la puerta y una ventana con dosel, tal y como la encontramos en miles de casas sin pretensiones, pero por la ventana abierta contemplamos en la distancia el sol que asoma por encima de una extensa llanura, y a Cristiano que lo saluda con la mano:

«¡Dónde estoy ahora! Es este el amor y cuidado
de Jesús, hacia los hombres que peregrinos son.
¡Ser así protegido! ¡Ser perdonado!
¡Y morar ya junto a la puerta más próxima al cielo!».

Una o dos páginas después, desde el piso superior de la Casa Bella, las damiselas hacen que Cristiano desvíe la mirada hacia las Montañas Deleitables: «La panorámica», así reza el grabado, y me sorprendería que, en menos de una pulgada de papel, puedes mostrarme otra tan amplia y hermosa. Por una encrucijada de caminos sobre una llanura inglesa, una ciudad catedralicia recortándose en el horizonte y un bosquecillo de avellanos en la margen izquierda, bajan madame Lascivia, que danza con su bella copa encantada, y Fiel, con un libro en las manos, que hace ademán de detenerse. Como símbolo, el grabado es perfecto; el vertiginoso movimiento de la hechicera, la actitud vacilante del hombre hondamente afectado por la tentación, el contraste entre el terreno regular del curso de su vida y las maneras audaces e ideales de la lascivia, todo indica que el artista que inventó y dibujó esto no solo había leído a Bunyan, sino que también había vivido reflexivamente. Las Montañas Deleitables —continuando con esta lectura apresurada de la primera parte— no están, en su conjunto, muy logradas. Solo una vez pulsan la nota justa cuando vemos a Cristiano y a Esperanzado atravesando una verde espesura de arbustos —de boj tal vez o de olorosa nuez moscada— que les llega hasta los hombros; mientras a su espalda, redondeadas

o puntiagudas colinas recortan su perfil contra el cielo. Un poco más adelante llegamos a esa obra maestra de profundización en la existencia de Bunyan, el Terreno Encantado, donde, con unos cuantos trazos, dispone el fin último de un sinnúmero de presuntas almas virtuosas, donde la alegoría reviste un alcance tal que las personas que se toman la vida en serio se sienten heridas como si se tratara de una sátira. El verdadero significado de este artificio escapa, desde luego, a las posibilidades del dibujo; solo un aspecto, el tedio abrumador de la tierra, el abatimiento creciente que produce hacer el bien, puede de algún modo representarse mediante un símbolo. Los peregrinos están cerca de su destino: «Todavía dos millas», reza la leyenda. El camino rastrillado surca un brezal ondulante; los caminantes, con los brazos abiertos, están hincados de rodillas sobre la cumbre de la colina más próxima; acaban de dejar atrás un mojón con el número dos; sobre sus cabezas se agolpan enormes cúmulos de verano, cual si fuera una tarde somnolienta de verano, que proyectan su sombra sobre ellos: ¡Dos millas!, parecen cien. Cuando se describe la tierra de Baulah, el artista, en las dos partes, se queda rezagado lamentablemente con respecto al texto, pero ante la lejana perspectiva de la Ciudad Celestial vuelve a recuperar

el ritmo. Recuerdas cómo Cristiano y Esperanzado «caen víctimas del deseo». El artista lo titula «Acción de los rayos del sol». Sobre una montaña escarpada, y dibujando su silueta sobre el cielo, el luminoso templo les deslumbra a través del espeso boscaje a sus pies; parapetados tras un montículo, como si buscaran protegerse del resplandor —uno de ellos tumbado de bruces, el otro de hinojos, las manos alzadas en éxtasis—, suspiran apasionadamente por la ciudad eterna. Vuelve la página y los verás caminando al borde mismo de las orillas de la muerte; desde esta perspectiva más próxima, el sol, que ha cubierto la mitad de su recorrido hacia el cenit, derrama un esplendor más glorioso; y los dos peregrinos, sus formas oscuras recortadas contra esa luminosidad, prosiguen y cantan con el corazón henchido de alegría. Ningún otro grabado ilustra a la par tan detalladamente las virtudes y flaquezas del artista. Los peregrinos cantan con su libro entre las manos, una Biblia familiar, al menos a juzgar por su tamaño; tomos de proporciones tan desmedidas que nos sentimos impulsados a reír a carcajadas. Pero no es ese nuestro primer pensamiento, quizá tampoco el último. Algo en la actitud de los hombrecillos —rostros no tienen, pues son demasiado pequeños para ello—, algo en la forma en que

balancean los monstruosos volúmenes al compás de sus cánticos, algo prestado tal vez del texto, alguna diferencia sutil con respecto al grabado que le precede y al grabado que le sigue; algo, cuando menos, habla abiertamente de una alegría temible, del cielo entrevisto desde el lecho de muerte, del horror del último trayecto, no menor que el de la llegada gloriosa a casa. Todo eso encierra la acción de uno de ellos, que siempre me recuerda, con una sola diferencia, el último vislumbre inolvidable de Thomas Idle, viajando hacia Tyburn en la carreta. Después aparecen los Resplandores, inexpresivos y bastante triviales, los peregrinos se introducen en el río, la sombra ya mencionada se cierne sobre Cristiano y lo borra. Les vemos en otros dos grabados acercándose a la otra orilla; entonces, flanqueados por dos ángeles radiantes, uno de los cuales apunta hacia el cielo, remontan nuevas malezas, habiendo dejado atrás en el río teñido de tinta sus antiguas posesiones. Más ángeles salen a su encuentro; el cielo que se nos muestra, si no mejor, desde luego no es peor que el que otros nos han mostrado —un lugar, cuando menos, infinitamente populoso y resplandeciente de luz—, un lugar solemne que obsesiona a los corazones de los niños. Y entonces este artesano del símbolo pulsa una vez más la nota adecuada. Tres grabados ponen fin a la primera

parte. En el primero se cierran las puertas la oscuridad oponiéndose a la gloria que pugna por salir del interior. El segundo nos muestra a Ignorancia —¡ay, infeliz Arminian!—, que, bajo una media luz mortecina, llama a gritos al barquero Vana Esperanza; en el tercero le vemos, atado de pies y manos, negro como el color de su destino eterno, transportado sobre las montañosas cumbres del mundo por dos ángeles enviados por la cólera del Señor. «Transportado a otro lugar», titula enigmáticamente el artista esta ilustración; dibujo terrible.

Dondequiera que roce el lado oscuro de lo sobrenatural, su lápiz se hace más audaz e incisivo. Hay auténticos hallazgos en el mundo de lo peligroso y lo diabólico; ejecuta muchas pesadillas asombrosas. No es fácil elegir la mejor; a unos les gustará una, a otros otra: el diablo afeitado y desnudo que brinca y lanza dardos contra la Puerta Malvada, el pergamino de horrores que ondea sobre Cristiano en la Boca del Infierno; la sombra astada que le sigue murmurando blasfemias; la luz del día que irrumpe por la hendida boca de caverna de las montañas y recurre con un escalofrío el túnel fantasmal; el avance posterior de Cristiano por el pasadizo, entre dos estanques negros, donde, a intervalos de una o dos

yardas, una trampa, escollo o celada aguarda al viandante; repugnantes diablejos blancos ocultos bajo la orilla en espera de utilizar sus cimbeles; Cristiano que se detiene y hurga con la punta de su espada el nudo corredizo más cercano, y las montañas pálidas y desapacibles que se yerguen en el extremo opuesto; o también los dos monstruos que erizan de peligros la primera parte del viaje de Cristiano, con un cráneo de rana, la flexibilidad de rana de sus miembros; taimados, escurridizos diablos de miradas lascivas, siempre esbozados como si estuviesen poseídos de una mortecina e infernal luminosidad. Seres horripilantes, todos y cada uno de ellos; seres horripilantes y escenas terroríficas. Con otro espíritu, Buena Conciencia, «a quien don Honradez se dirige durante su vida», figura espantosa, gris y encapuchada, que apunta con una mano hacia la ribera celestial, resume, no diré que toda, pero cuando menos algo de la extraña fuerza de las palabras de Bunyan. No es nada fácil ni agradable hablar en el curso de una vida con Buena Conciencia; es una amistad austera, sobrenatural, tal vez conocida de Torquemada; y los pliegues de su hábito no solo son conventuales, sino que tienen algo del horror de un paño mortuorio. Pero no tengas temor; ayudado por tal aparición, don Honradez podrá cruzar indemne.

Con todo, quizá como este artista se exprese mejor sea en secuencias. Le gusta contemplar las dos caras de la moneda: como cuando, por ejemplo, nos muestra las dos caras del muro: «Gracia Inextinguible», a un lado, donde el diablo vierte en vano cubos sobre las llamas, y «El óleo de la Gracia», al otro, donde el Espíritu Santo, con un recipiente en las manos, continúa alimentando el fuego en secreto. También le gusta mostrar dos veces el mismo episodio y repetir las instantáneas e intervalos de escasos segundos. Así, encontramos en primer lugar la legión de peregrinos que se dirigen hacia Esforzado, con Gran Corazón a la cabeza, lanza en mano y parlamentando; después, desde una perspectiva más alejada, vemos las mismas encrucijadas, el convoy ya disperso que a salvo contempla la escena con curiosidad, y Esforzado que entrega «la justiciera espada de Jerusalén» para su inspección. Es cierto que al ilustrador no le preocupa demasiado ser congruente: la lanza de Apolión se omite, su carcaj de dardos desaparece, siempre que puedan coartar la libertad del ilustrador; y el rabo del diablo termina en burbuja o aparece hendido a su entero placer. Pero todo ello es perfecto para ilustrar al ferviente Bunyan que goza de una inspiración momentánea y apresurada. En pos de su ansiada meta, cazar pecadores a lazo, se olvida de lo

escrito la víspera. Primero mata a Negligente en el Valle de las Sombras y después se despide de él hablando en sueños como si nada hubiera ocurrido, en un cenador del Terreno Encantado. Y también, en su prólogo rimado, asigna parte de la gloria de haber puesto sitio al Castillo Dubitativo a su Favorito Esforzado de la Verdad, quien no se topa con los sitiadores hasta más tarde, en el peligroso recodo junto al Sendero del Muerto. Y pese a todas estas incongruencias y libertades, esta serie de grabados evidencia un raro poder: el poder de unir una acción o un humor a otro, el poder de rastrear hasta el final los estados de ánimo, incluso los de los tétricos demonios subhumanos engendrados por la fantasía del artista; el poder de ejecución sostenido y continuado que, paso a paso, siguiendo a la naturaleza, narra una historia con sus entradas y salidas, sus pausas y sorpresas de forma tan completa y figurativa como el arte de las palabras.

Una de estas secuencias es la lucha de Cristiano y Apolión, seis grabados intensos y fantásticos, como el texto. El peregrino aparece en todo momento como una figura pálida y rechoncha; pero el diablo resume una multitud de defectos. No existe mejor diablo de tipo convencional que el Apolión de nuestro artista, con

ese nombre, las alas, las patas de bestia, las expresiones terroríficas y cambiantes, la energía infernal para matar. En el primer grabado aparece a lo lejos, todavía una silueta oscura, pero que ya inspira temor. El segundo grabado, «El demonio diserta», nos lo representa, no razonando, desvariando más bien, amenazando con su lanza al peregrino, el hombro adelantado, el rabo retorciéndose en el aire, la pezuña preparada para el salto, mientras Cristiano retrocede un poco, tímidamente, a la defensiva. El tercero ilustra estas magníficas palabras: «entonces Apolión, abriendo las piernas, ocupó todo el ancho del camino y dijo: "A este respecto no conozco el temor; tú prepárate a morir, ¡pues juro por mi templo infernal que no irás más lejos! ¡Aquí escupirás tu alma!". Y diciendo esto, lanzó un dardo inflamado contra su pecho». En el grabado lanza un dardo con cada mano, vomitando llamaradas puntiagudas, desplegando sus anchas alas, y manteniéndose en todo momento abierto de piernas sobre el sendero, como solo un demonio puede hacerlo cuando ha jurado en nombre de su templo infernal. Contra semejante furor, semejantes llamas, semejante energía invencible y subterránea, la defensa no se hace esperar. Y en el cuarto grabado, como no podía ser menos, se ha abalanzado sobre su víctima, impulsado

por pezuñas y alas, y profiriendo un rugido al saltar. El quinto nos muestra la batalla en su punto más álgido: Cristiano se ha zafado con agilidad y desenvainado su espada, y ha asestado el golpe fatal, el demonio todavía abierto de piernas sobre él, pero «cediendo como el que ha recibido la herida de muerte». La cabeza en alto, la boca bramando, la zarpa prendida a la espada, el ala relajada en la agonía, todo contribuye a dar vida a las palabras del texto. En el sexto y último, la figura pobremente pertrechada del peregrino aparece de rodillas con las manos entrelazadas sobre el escenario pisoteado de la afrenta y rodeado de dardos estremecidos; mientras que en el margen, los cuartos traseros y el rabo de Apolión se sacuden con violencia, descompuestos e indignados.

En un solo punto parecen estas ilustraciones indignas del texto, y ello es debido más a la diferencia entre las artes que a la diferencia de artistas. En sus mejores y en sus peores momentos, en sus fantasías más elevadas y divinas como en las salidas más puritanas de su sectarismo, la devoción profundamente humana de Bunyan conmueve y dignifica convence y acusa al lector. Ningún otro arte que no sea el de las palabras puede expresar la dulzura de los sentimientos de un hombre. En los grabados

encontraremos fielmente parodiados el pintoresquismo y la fuerza, la trivialidad y la sorprendente frescura de la fantasía del autor; ellos le aventajan en lo que se refiere a un simbolismo directo y al arte de plasmar elementos, en esencia invisibles; pero para sentir el contacto de la bondad esencial, para enamorarnos de su devoción, debemos leer el libro, no examinar los grabados. No he de decir adiós con un gesto de desagrado, ni despedirme con otras palabras que no sean de gratitud hacia esa serie de imágenes que han sido, al menos para una persona, la encarnación visible de Bunyan desde su infancia, y nos lo ha ido mostrando a través de los años, Gran Corazón llevando a rastras al gigante Maul, y Apolión exhalando fuego contra Cristiano y cada recodo y cada ciudad en el camino hacia la Ciudad Celestial, y ese mismo lugar luminoso, visto como un pentagrama, brillando a lo lejos sobre la cima de la colina, cual vela del mundo.

CHARLA SOBRE UNA NOVELA DE DUMAS

Los libros que releemos a menudo no siempre son los que más admiramos; los elegimos y volvemos a ellos por muchas y varias razones, como elegimos y volvemos a visitar a nuestros amigos. Una o dos novelas de Scott, Shakespeare, Molière, Montaigne, *El egoísta* y *Le Vicomte de Bragelonne* constituyen el círculo de mis amistades íntimas. Tras ellos hay un grupo de muy queridos conocidos; *El progreso del peregrino* en primer término, sin irle muy a la zaga *La Biblia en España*. También hay un cierto número de ellos que desde el anaquel me miran con ademán de reproche cuando los paso por alto; libros que en su día hojeé y estudié, casas que antaño me habían parecido como propias, pero que añora rara vez visitaba. En estos términos tan tristes (y me avergüenza decirlo), me relaciono con Wordsworth, Horacio, Burns y Hazlitt. Por último, existe ese libro que goza su hora de esplendor; deslumbra, hechiza, canta, para volverse a desvanecer en la insignificancia hasta su puntual reaparición. A la cabeza de estos que, por turno, me sonríen o me ponen mala cara, debo mencionar a Virgilio y a Herrick, quienes de haber sido «su ser ocasional el mismo durante todo el año», aparecerían junto a los seis nombres de mis permanentes amistades literarias. Aunque parezca incongruente, durante mucho tiempo he sido fiel a estos

seis y espero seguir siéndolo hasta la muerte. Nunca he leído la obra completa de Montaigne, pero no pasa mucho tiempo sin que lo lea, y el placer que me produce lo que leo no ha disminuido. He leído todo Shakespeare salvo *Ricardo III*, *Enrique IV*, *Tito Andrónico* y *Bien está lo que bien acaba*; y sé que, habiendo hecho ya todos los esfuerzos posibles, nunca los leeré; infidelidad que sabré compensar leyendo eternamente el resto. De Molière —indudablemente otro gran nombre de la cristiandad— podría contar una historia semejante; pero en un rincón de un ensayo tan breve, estos príncipes están claramente fuera de lugar, y por ello prefiero hacerles mi homenaje y proseguir. No hay forma de saber, pues era muy joven entonces, cuántas veces leí *Guy Mannering*, *Rob Roy* o *Redgaunllet*. Pero habré leído *El egoísta* cuatro o cinco veces, y cinco o seis *Le Vicomte de Bragelonne*.

Quien dé su aprobación a los primeros, se preguntará cómo he podido dedicar tanto tiempo de nuestra breve existencia a una obra tan desconocida como esta última. Mi relación con el *Vicomte* empezó, en cierto modo indirectamente, en el año de gracia de 1863 cuando, en un hotel de Niza, tuve ocasión de examinar unos platos de postre decorados. Saludé el nombre de D'Artagnan

de las leyendas como el de un viejo amigo, pues un año antes lo había encontrado en una de las obras de Miss Yonge. Mi primera lectura fue en una de esas ediciones pirata que por entonces salían a granel de Bruselas y constituían una legión de pequeños y cuidados tomos. Bien poco comprendí entonces las virtudes del libro; y el recuerdo más indeleble es la ejecución de D'Aymeric y de Lyodot; extraño testimonio para la vida monótona de un muchacho que gozaba con las pendencias de la plaza de Grève y relegaba al olvido las visitas de D'Artagnan a dos financieros. La segunda lectura tuvo lugar durante un invierno que pasé solo en las colinas de Pentland. Al caer la tarde regresaba de uno de mis paseos con el pastor; a la puerta me esperaba un rostro amigo, un perdiguero amigo que corría escaleras arriba en busca de mis zapatillas; y sentado junto al fuego con el *Vicomte* en las manos me disponía a pasar a la luz de la lámpara una noche larga, solitaria y silenciosa. Sin embargo, no sé por qué razón la llamo silenciosa cuando la animaba tal estruendo de espuelas, tal barahúnda de fusilería y tales retazos de conversación; o por qué llamo solitarias a aquellas tardes en las que hice tantos amigos. Dejando el libro, me levantaba y descorría los visillos; la nieve y el acebo reluciente formaban un dibujo a cuadros sobre

un jardín escocés, y la luz de la luna hiemal encendía las blancas colinas. Entonces volvía de nuevo a ese escenario de vida concurrido y soleado en que me resultaba tan fácil olvidarme de mí mismo, de mis cuitas y de mi entorno: un lugar ajetreado como una ciudad, iluminado como un teatro, repleto de rostros memorables, y resonante de una hermosa dicción. Mis sopores arrastraban el hilo de aquella epopeya; al despertarme seguía intacto, y con enorme placer me sumergía de nuevo en la lectura a la hora del desayuno, que solo abandonaba con una punzada de dolor para atender a mis quehaceres, pues ninguna parte del mundo me ha parecido nunca tan fascinante como estas páginas, y ni siquiera mis amigos son para mí tan reales, ni acaso tan queridos, como D'Artagnan.

Desde entonces he vuelto una y otra vez, con intervalos brevísimos, a mi libro favorito; y justamente acabo de salir de mi última (digamos mi quinta) lectura seria, la cual me ha causado más placer y admiración que nunca. Tal vez tenga un sentimiento de posesión al ser tan conocido de estos seis tomos. Quizá doy en creer que D'Artagnan se complace en ser leído por mí, y que Aramis, que sabe que no le amo, despliega ante mis ojos sus mejores encantos, como si yo fuera un antiguo mecenas del espectáculo. Si

no ando con tiento, podría sucederme algo parecido a lo que le ocurrió a Jorge IV con la batalla de Waterloo, y que se me antojara que el *Vicomte* es una de las primeras, y el cielo sabe que la mejor, de mis propias obras. Al menos me confieso partisano; y cuando comparo la popularidad del *Vicomte* con la del *Conde de Monte Cristo*, o con la de su hermano mayor, *Los tres mosqueteros*, confieso que me duele y me desconcierta.

Para aquellos que ya han trabado conocimiento con el héroe titular de las páginas de *Vingt Ans Après*, el nombre tal vez actúe como un elemento disuasorio. Cualquiera se echaría atrás si sospechase que, a lo largo de seis tomos, habría de seguirle los pasos a un caballero tan bien hablado, de modales tan exquisitos, aunque tan aburrido. Sin embargo, el temor es ocioso. Puede decirse que he pasado entre estos volúmenes los mejores años de mi vida, y no por ello mi amistad con Raoul ha llegado a ser otra cosa que una inclinación de cabeza; y a veces, cuando aquel que durante tanto tiempo ha simulado vivir simula estar muerto, me viene a la memoria una frase de un volumen anterior: «*Enfin, dit Miss Stewart*», refiriéndose a Bragelonne, «*enfin il a fait quelque chose: c'est, ma foi!; bien heureux*!». En efecto, me viene a la

memoria, y al instante. Cuando Athos muere de muerte natural y mi querido D'Artagnan prorrumpe en un mar de sollozos, no me queda más alternativa que deplorar mi ligereza.

Acaso el lector de *Vingt Ans Après* prefiera rehuir a La Vallière. También tendría razón, pero no toda la razón. Louise no es un acierto. Su creador no le ahorra penalidades; tiene buen fondo, no es malintencionada, y sus palabras a veces suenan sinceras; a veces, siquiera por un instante, llega a ganarse nuestra simpatía. Pero yo nunca he envidiado sus triunfos al rey. Y lejos de apiadarme de Bragelonne en su derrota, no le deseo menos (no por falta de malicia sino de imaginación) que verle casado con esta dama. Madame me fascina; a esa pícara real puedo perdonarle sus más graves ofensas; y me conmueve y emociona que el rey, en ocasión memorable, se disponga a reconvenir y decida galantear; y cuando dice «*allons, aimez moi donc*», mi corazón es el que se derrite en el pecho de De Guiche. Con Louise no me sucede lo mismo. A los lectores no se les habrá escapado que las referencias del autor a su belleza o a su encanto no son en balde, eso lo sabemos de sobra, que la heroína no despega los labios sin que al punto las delicadas frases

de introducción se le caigan como las ropas a Cenicienta, y quede ante nuestros ojos entregada, como una mocita enferma y desagradable, o tal como una robusta vendedora. Cuando menos, los autores lo saben bien; con demasiada frecuencia la heroína recurre al ardid de «ponerse desagradable»; y no existe enfermedad de más difícil curación. Dije los autores, pero ciertamente tenía la vista puesta en un autor en particular, cuyas obras me son bien conocidas aun cuando no pueda leerlas, por cuya causa ha pasado muchas horas en vela, sentado junto a sus dolientes muñecos y (como un mago) conjurando su arte para devolverles la juventud y la belleza. Otros han alcanzado ya la cumbre de la felicidad para que estas desventuras les afecten. ¿Quién duda de la belleza de Rosalinda? Ni siquiera Arden es más bella. ¿Quién pone en entredicho el eterno encanto de Rosa Jocelyn, Lucy Desborough o Clara Middleton?, beldades de bellos nombres las hijas de George Meredith. Basta que Elizabeth Bennet hable para que caiga a sus pies. Ay, estos son creadores de mujeres deseables. Nunca se habrían hundido en el fango con Dumas y la infeliz La Vallière. El único consuelo que me queda es que ninguna de ellas, salvo la primera, habrían osado arrancarle el mostacho a D’Artagnan.

También puede ser que unos cuantos lectores tropiecen en el umbral. Sin duda que una mansión tan amplia habría de tener escaleras de servicio y tras las cocinas, donde a nadie le agradaría demorarse; pero es cuando menos una lástima que el vestíbulo estuviese tan mal iluminado; y hasta el capítulo diecisiete, en el cual D'Artagnan sale en busca de sus amigos, la lectura se hace bastante aburrida. Pero desde ese momento, ¡qué fiesta para los ojos! El secuestro del Monje; el enriquecimiento de D'Artagnan; la muerte de Mazarin; la siempre deleitable aventura en Belle Isle donde Aramis burla a D'Artagnan, con su epílogo (vol. V, cap. XXVIII), donde D'Artagnan recupera la superioridad moral; los lances amorosos en Fontaienebleau junto al relato de la dríade de San Mignan y la trama de De Guiche, de Sardes y de Manicamp; Aramis nombrado padre general de los Jesuitas; Aramis en la Bastilla; la conversación nocturna en el bosque de Sénart; de nuevo Belle Isle, durante el episodio de la muerte de Porthos; y, por último, y no en menor medida, el apaciguamiento del indómito D'Artagnan bajo la influencia del joven rey. ¿Qué otra novela despliega tal diversidad épica y tal nobleza de incidentes, con frecuencia, si quieres, imposibles?; a menudo del tenor de *Las mil y una noches*; y, no obstante,

inspirados en la naturaleza humana. Y en resolución, ¿qué otra novela ofrece más ejemplos de la naturaleza humana, no examinada al microscopio, sino observada a bulto, a la luz del día, con la mirada natural? ¿Qué novela encierra mayor sentido común, mayor alegría e ingenio, más admirable y firme destreza literaria? Supongo que algunas almas bondadosas tendrán que recurrir con frecuencia al canallesco disfraz de la traducción. Pero no hay estilo más intraducible, liviano como un dulce de crema, resistente como la seda, prolijo como un cuento de aldea; convincente como el parte de un general; incluso con todos los defectos posibles, nunca resulta tedioso, sin apenas virtudes, pero inimitablemente correcto. Y, una vez más, para poner fin a mis elogios, ¿qué novela está informada de una moral menos rígida y más saludable?

Sí; a despecho de Miss Yonge, que me dio a conocer el nombre de D'Artagnan tan solo para disuadirme de un mejor conocimiento de su persona, debo añadir la moral; pero ancho es el mundo, como lo es la moralidad. De cada dos personas que se hayan sumergido en *Las mil y una noches* de Richard Burton, a una le habrán ofendido los incidentes salvajes; a quien estos parecieran inofensivos incluso agradables, le habrán espantado

a la par la picardía y la crueldad de los personajes. También, de cada dos lectores, a uno le habrá molestado la moral de alguna biografía religiosa, a otro la de *Le Vicomte de Bragelonne*. Y lo cierto es que ninguno está necesariamente equivocado. En la vida, como en el arte, siempre nos escandalizaremos unos a otros; no nos es dado introducir el sol en nuestros cuadros, ni gozamos en abstracto del derecho (si es que tal cosa existe) de introducirlo en nuestros libros; ya es bastante si en alguno alumbra una trémula señal de la luminosidad que nos ciega desde el cielo; bastante si en otro brilla, aunque sea sobre la superficie de particulares abyectos, un espíritu dc tolerancia. Difícilmente recomendaré *Le Vicomte de Bragelonne* al lector que anda en busca de lo que podríamos llamar una moral puritana. El mulato vocinglero, el comilón, el trabajador, el que se gana el pan y el pródigo, el hombre de frecuentes e ingeniosas carcajadas, el hombre de gran corazón y, ay, dudosa honestidad, es una figura que todavía no ha sido nítidamente caracterizada a los ojos del mundo; aún espera un retrato sobrio, aunque también amable; sea cual fuere el arte y la indulgencia de que esté dotado, no será el retrato de un rigorista. Indudablemente Dumas no pensaba en sí mismo, sino en Planchet, cuando puso

en boca del antiguo criado de D'Artagnan esta excelente declaración: «*Monsieur, j'étais une de ces bonnes pates d'hommes que Dieu a fait pour s'animer pendant un certain temps et pour trouver bonnes toutes choses qui accompagnent leur séjour sur la terre*». Como decía, pensaba en Planchet, a quien las palabras se adecúan perfectamente; pero también se adecúan al creador de Planchet; y tal vez fue el primero en sorprenderse al escribirlas, y si no repara en lo que sigue: «*D'Artagnan s'assit alors près de la fénêtre, et cette philosophie de Planchet lui ayant paru solide, il y reva*». No esperes en un hombre al que todo le parece bueno excesivo celo por las virtudes pasivas; tan solo las activas tendrán encanto para él; por sabia o amable que sea, la abstinencia siempre le parecerá a semejante juez profundamente mezquina y en parte irreverente. Lo mismo le ocurre a Dumas. La castidad no es grata a su corazón; tampoco, y muy caro le cuesta, esa virtud de la frugalidad, coraza del artista. Pues bien, en el *Vicomte* él tuvo mucho que ver con la disputa de Fouquet y Colbert. La justicia histórica estaba de parte de Colbert, de la honradez oficial y de la competencia fiscal. Y Dumas lo sabía perfectamente: tres veces, por lo menos, da muestras de este conocimiento; una vez se nos insinúa, como en un destello acogido por las carcajadas

del mismo Fouquet, en la jocosa controversia en los jardines de Saint Mandé; otra es aludido por Aramis en los bosques de Senart; por último, se nos revela con toda claridad en el solemne discurso del triunfante Colbert. Pero en Fouquet, el derrochador, el amante de la vida, el ingenio y el arte, el veloz tramitador de diligencias, «*l'homme de bruit, l'homme de pluisir, l'homme qui n'est que parce que les autres sont*», vio Dumas algo de sí mismo y pudo trazar con más ternura su personaje. Incluso resulta conmovedor ver cómo insiste en el honor de Fouquet; pensarás que sin estar a la vista, ese honor intachable no es posible en un manirroto; pero sí, tal vez, a la luz de su vida, donde es bien visible, y se aferra a lo que le queda. El honor sobrevive a la herida; puede vivir y medrar faltándole un miembro. El hombre rebota contra el infortunio; construye cimientos nuevos sobre las ruinas de los antiguos; y cuando su espada se quiebra, sabe defenderse valerosamente con la daga. Lo mismo ocurre en el libro con Fouquet; lo mismo le ocurrió a Dumas en el campo de batalla de la vida.

Aferrarse a lo que queda de una cualidad maltrecha es en el hombre virtud, pero cantarle alabanzas difícilmente puede tomarse en el escritor como moralidad. Y es en

otro lugar, en la figura de D'Artagnan, donde debemos buscar ese espíritu moral que constituye una de las virtudes del libro, uno de los placeres de su lectura, y lo sitúa muy por encima de sus más famosos rivales. Con el paso de los años, Athos cae excesivamente en el papel del predicador, y predicador de un credo insípido; pero D'Artagnan madura convirtiéndose en un hombre ingenioso, curtido, recto y afable, de suerte que toma nuestro corazón al asalto. Sus virtudes no son virtudes de manual, su espontánea y exquisita cortesía nada tiene que ver con la etiqueta de salón; navega con el viento; no es una visita de cortesía; un Wesley o un Robespierre; su conciencia está exenta de todo refinamiento, tanto para el bien como para el mal; pero como buen soberano, toda su persona destila sinceridad. Los lectores que se hayan acercado al *Vicomte*, no campo a través, sino recorriendo la avenida de cinco tomos de los Mousquetaires y *Vingt Ans Après*, no habrán olvidado la estratagema descortés y perfectamente impracticable de que D'Artagnan hace víctima a Milady. ¡Qué placer, qué recompensa, qué instructiva lección ver humillarse al viejo capitán ante el hijo del hombre que ha suplantado! Ahora y siempre, si he de elegir virtudes para mí o para mis amigos, déjenme que elija las de D'Artagnan. No digo que en Shakespeare

no haya ningún personaje tan bien descrito; lo que quiero decir es que no amo a ninguno tan incondicionalmente. Muchas miradas espirituales parecen espiar nuestras acciones; las miradas de los muertos y de los ausentes, a quienes imaginamos observándonos en nuestras horas más íntimas, y a quienes tememos y nos produce escrúpulo ofender; nuestros jueces y testigos. Y aunque les parezca pueril, cuento entre ellos a nuestro D'Artagnan —no el D'Artagnan de las biografías que Thackeray decía preferir—, preferencia que, me tomo la libertad de decir, practica en solitario; no el D'Artagnan de carne y hueso, sino el de tinta y papel; no el de la naturaleza, sino el de Dumas. Y es esta la corona particular y el triunfo del artista: no solo ser sincero, sino entrañable; no solo convencer, sino también seducir.

Hay todavía otro aspecto del *Vicomte* que me parece incomparable. No recuerdo ninguna otra obra imaginativa en la que el fin de la vida se represente con un tacto tan exquisito. El otro día me preguntaron si Dumas me hacía reír o llorar. Pues bien, en esta mi quinta lectura del *Vicomte* reí una vez durante el breve episodio de Coquelin de Volière, y ello tal vez me sorprendió un tanto: en compensación, sonreí constantemente. Pero

por lo que hace a las lágrimas, no sabría qué decir. Si me ponen la pistola al cuello, confesaré que el relato avanza a trompicones con pie demasiado ligero, dentro de unos límites mensurables de irrealidad; y a quienes agrade que los grandes rifles se descarguen y las grandes pasiones parezcan auténticas, les resultará incluso totalmente inapropiado. A mí, no: no considero mala la cena o el libro en que me reúno con aquellos a quienes amo; y sobre todo en este último volumen descubro un singular encanto espiritual. Se respira una atmósfera de grata y reconfortante melancolía, siempre valerosa, nunca histérica. Sobre la vida ruidosa y llena de personajes del largo relato cae gradualmente la tarde; las luces se extinguen y los héroes, uno a uno, van pasando de largo. Uno a uno se van, y ningún pesar hace amarga la partida; los jóvenes ocupan sus puestos, Luis XIV se engrandece y brilla con más esplendor, otra generación y otra Francia amanecen en el horizonte; pero para nosotros y para estos ancianos venerables que durante largo tiempo hemos amado se acerca el final inexorable, el cual es bien recibido. Leerlo bien es anticipar la experiencia. ¡Ay, si al menos cuando, en la realidad y no en la ficción, estas horas de sombra alargada se ciernan sobre nosotros, pudiéramos encararlas con la mente tan sosegada!

Pero el papel se acaba; los cañones del asedio disparan sobre la frontera holandesa; y debo decir *adieu* por quinta vez a mi viejo camarada caído sobre el campo de la gloria. *Adieu* —o más bien *au revoir*!—. Pues no lo dudes, mi querido D'Artagnan, por sexta vez secuestraremos al Monje y juntos cabalgaremos hacia Belle Isle.

CHARLA SOBRE LA NOVELA

Si hay algo que propiamente pueda conocerse con el nombre de lectura, habría de ser una actividad voluptuosa y absorbente; debiéramos recrearnos en el libro, ensimismarnos, y emerger de la lectura con la mente colmada de la más viva y caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de conciliar el sueño o de desarrollar un pensamiento continuado. Si el libro es expresivo, las palabras deberían desde ese momento sonar en nuestros oídos como ruido de rompientes, y el relato, si es un relato, reaparecer ante nuestros ojos en mil viñetas coloreadas. A causa de este último placer leíamos tan atentamente y queríamos tanto nuestros libros en ese período luminoso y agitado de nuestra infancia. La elocuencia y el pensamiento, el carácter y la conversación, eran meros obstáculos que debíamos ignorar mientras escarbábamos alegremente en busca de un determinado tipo de incidentes, como puercos que buscan trufas. Por lo que a mí respecta, me gustaba que el relato empezase en una vieja posada al borde del camino, donde, «hacia el final del año 17...», unos caballeros con sombreros de tres picos jugaban a los bolos. Un amigo mío prefería las costas de Malabar bajo la tormenta, un barco que daba tumbos hacia Barlovento, y un individuo ceñudo de proporciones hercúleas que recorría la playa a grandes

zancadas; a buen seguro que era un pirata. Mi doméstica imaginación no llegaba tan lejos, y todo ello convenía a un lienzo mayor que el de las narraciones que yo apreciaba. Un salteador de caminos ya me hacía rebosar de felicidad; bastaba con un jacobita, pero el salteador de caminos era mi plato favorito. Todavía recuerdo el jovial estruendo de cascos en el sendero iluminado por la luna; la noche y la alborada se asocian aún en mi mente a las andanzas de John Rann o Jerry Abershaw; y las expresiones «el correo», «la gran carretera del norte», «mozo de cuadra», «rocín», todavía resuenan en mis oídos como poesía. Pero al menos en nuestra infancia, todos y cada uno de nosotros, y cada uno con su fantasía particular, leíamos historias, no por la elocuencia, las ideas o los caracteres, sino por alguna cualidad de la trama bruta. No se trataba simplemente de que hubiese derramamientos de sangre o prodigios. Aunque en su momento estos fueran bien acogidos, el encanto que nos empujaba a leer provenía de un elemento ajeno a ambos. Mis mayores solían leer las novelas en alta voz; y todavía recuerdo cuatro pasajes diferentes que, antes de cumplir los diez años, escuché con el mismo duradero y ácido placer. Más tarde descubrí que uno era el comienzo admirable de «qué hará con ello»; no es de extrañar que

me gustase. Los otros tres están aún por identificar. De uno de ellos conservo un recuerdo un poco impreciso; una casa grande y oscura en la noche, y unas personas que suben a tientas las escaleras, a la luz que se filtraba por la puerta abierta de la habitación de un enfermo. En otro, un amante abandona el baile y pasea por un parque fresco y húmedo desde donde puede observar las ventanas iluminadas y las figuras de los bailarines al moverse. Creo que esta era la impresión más sentimental que a la sazón había recibido, pues de algún modo el niño es sordo a los sentimientos. En el último, un poeta que había estado discutiendo trágicamente con su mujer recorre la playa en una noche tempestuosa y presencia los horrores de un naufragio. Aun siendo tan diferentes, estas preferencias tempranas tienen una nota en común: todas ellas tienen una pincelada de romanticismo.

El drama es la poesía de la conducta; la novela es la poesía de las circunstancias. El placer que nos depara la vida es de dos clases: activo y pasivo. Ahora somos conscientes de una instancia superior a nuestro destino; ora nos elevamos sobre la circunstancia como sobre una ola rompiente y nos precipitamos sin saber cómo en el futuro; ora nos satisface nuestra conducta, ora solo

nuestro entorno. Sería difícil precisar cuál de estas dos formas de satisfacción es más completa, pero no cabe duda que la última es la más constante. Se dice que la conducta supone tres partes de la vida; pero creo que esto es darle excesiva importancia. Una porción considerable de la vida no es inmoral, sino simplemente no moral; ni una ni otra entran a considerar la voluntad humana, o tratan esta en conexiones obvias y saludables; en ellas el interés se vuelca, no hacia aquello que el hombre elige hacer, cuanto hacia el cómo se las arregla para hacerlo; no hacia los apasionados deslices y vacilaciones de la conciencia, cuanto hacia los problemas del cuerpo y de la inteligencia práctica, en aventuras limpias, a campo abierto, la diplomacia de la vida o el sobresalto de las armas. Con un material como este es imposible construir una obra dramática, pues el teatro serio existe solamente sobre unas bases morales, y es una prueba imperecedera de la extensión de la conciencia moral humana. Pero sobre esta base sí es posible construir los más alborozados versos y las más vivas, hermosas y optimistas historias.

En la vida una circunstancia pide otra; hay una lógica en los acontecimientos y en los lugares. La visión de una pérgola agradable suscita en nuestra imaginación

el deseo de sentarnos en ella. Un lugar sugiere trabajo, otro ocio, un tercero madrugones y largas caminatas bajo el rocío. El efecto de la noche, de corrientes de agua, de ciudades iluminadas, del despertar del día, de los barcos, del océano abierto, evoca en nuestra sensibilidad un tropel de deseos y de placeres anónimos. Sentimos que algo debería ocurrir; no sabemos qué, pero proseguimos en su busca. Y muchas de las horas más felices de nuestra vida pasan veloces a nuestro lado en esta espera vana al genio del momento y del lugar. Así, esas regiones de abetos jóvenes y de rocas a flor de tierra que se alcanzan en los sondeos más profundos son las que particularmente me torturan y agradan. En tales lugares debió de ocurrirles algo, quizá hace muchísimo tiempo, a miembros de mi estirpe; y cuando era niño trataba en vano de inventar juegos apropiados para ellos, de la misma manera que todavía trato, igualmente en vano, de introducirlos en la historia que les cuadre. Algunos lugares hablan por sí solos. Algunos húmedos jardines parecen pedir a gritos un crimen; algunas casas viejas quieren estar encantadas; ciertas costas se hacen notar como escenarios de un naufragio. Otros lugares, también, parecen sobrellevar su destino, sugerentes e impenetrables, «miching mallecho». La posada de Burford Bridge, con sus senadores y sus

verdes jardines, y su río silencioso y arremolinado —aunque ahora se conoce como el lugar en que Keats escribiera parte de su Endymion, y Nelson se despidiera de su Emma—, todavía parece aguardar la llegada de la leyenda más apropiada. En el interior de estos muros cubiertos de hiedra, tras estas viejas contraventanas verdes, arden lentamente otras incidencias que esperan su hora. La antigua posada de Hawes en el Queen's Ferry hace una llamada parecida a nuestra imaginación. Apartada de la ciudad, se yergue junto al embarcadero en un clima propio, mitad marino, mitad tierra adentro; y adelante, el ferri borbotea en la corriente y el patrullero vira sobre su ancla; detrás se encuentra el viejo jardín con árboles. Los americanos ya van en su busca desde que Lovel y Oldbuck cenaran en ella en los comienzos del Anticuario. Pero, no hace falta que me lo digan, eso no es todo; debe existir alguna historia, aún por recoger o incompleta, que exprese más cabalmente el significado de la posada. Lo mismo ocurre con los nombres y las caras; lo mismo con los incidentes, en sí mismos ociosos e inconclusos, pero que parecen el principio de alguna novela pintoresca que el archinegligente narrador olvidó relatar. ¿Cuántos de estos romances no habremos visto ya definidos desde su nacimiento? ¿Cuántas personas no

habremos conocido, una mirada de inteligencia en sus ojos, que al punto se han tornado amistades triviales? ¿Cuántos lugares no nos habrán atraído —con expresas insinuaciones de «aquí me aguarda el destino»—, donde nos hemos limitado a cenar y a pasar de largo? Tanto en Hawes como en Burford he vivido en un estado de revuelo permanente, pisándole los talones, o así lo parecía, a alguna aventura que justificase el lugar; pero aunque ese sentimiento me acompañaba a la cama por las noches y reaparecía por las mañanas en un círculo ininterrumpido de intriga y placer, nada acaeció que merezca la pena señalar. El hombre o la hora no habían llegado; creo que algún día zarpará un barco de Queen's Ferry con un valioso cargamento, y que en alguna noche gélida, un jinete, con una trágica misión que cumplir, golpeará con su látigo en las verdes contraventanas de Burford.

Pues bien, este es uno de los apetitos naturales con los que debe contar cualquier literatura viva. El deseo de conocimiento y, casi añadiré, de sustancia no está más profundamente arraigado que la demanda de incidentes verosímiles y sorprendentes. El más aburrido de los payasos narra, o intenta narrarse a sí mismo, una

historia, del mismo modo que el más débil de los niños hace uso en sus juegos de su inventiva; y así el adulto imaginativo que se une al juego al punto lo enriquece con un sinfín de deliciosas circunstancias, el gran escritor creativo muestra la realización y apoteosis de los sueños de los hombres corrientes. Es posible que sus historias se nutran de las realidades de la vida, pero su verdadero objetivo es satisfacer los innombrables anhelos del lector y obedecer las leyes ideales del ensueño. El elemento justo habría de estar en el lugar justo, y ser seguido por otro elemento justo; y no solo los personajes se expresan apropiadamente y piensan con naturalidad, sino que todas las circunstancias de la narración responden unas a otras, como notas musicales. De tanto en tanto, los hilos de la narración se juntan y tejen una imagen en la trama; de tanto en tanto, los personajes adoptan una determinada actitud hacia los otros o hacia la naturaleza, lo cual permite visualizar la historia como si fuera una ilustración. Crusoe retrocediendo al ver las huellas, Aquiles vociferando contra los troyanos, Ulises tensando su arco enorme, Cristiano corriendo con las manos en los oídos, son momentos culminantes de esas leyendas, y cada uno de ellos queda grabado en nuestra imaginación con caracteres indelebles. Tal vez olvidemos otros

pormenores; tal vez las palabras, aunque sean bellas: o incluso el comentario donde, acaso, el autor se mostraba sincero y penetrante; pero estas escenas memorables que ponen la última nota de sinceridad a la historia y colman, de un golpe, nuestra capacidad de placer solidario, reposan de tal suerte en el fondo de nuestro espíritu, que ni el tiempo ni la marea pueden borrar o debilitar su impresión. Este es, pues, el lado plástico de la literatura: condensar carácter, pensamiento o emotividad en alguna acción o actitud que sorprende vivamente a nuestra fantasía. Es algo exigente y que las palabras no hacen con facilidad; y, una vez conseguido, complace igualmente al sabio y al colegial y se constituye, por derecho propio, en el atributo más importante de todas las épicas. Comparado con este, cualquier otro propósito en literatura, salvo el puramente lírico o el puramente filosófico, es bastardo por naturaleza, de fácil ejecución y de endebles resultados. Una cosa es escribir sobre la posada de Burford, o describir un paisaje como lo hace un pintor de palabras, y otra muy diferente apoderarse del corazón de la idea y hacer famoso un país gracias a una leyenda. Una cosa es reseñar y diseccionar, con la lógica más impecable, las complejidades de la vida y del espíritu humano, y otra vestirlas de carne y hueso en las

historias de Ayax o de Hamlet. Lo primero es literatura, pero lo segundo, aunque distinto, también es arte.

Los ingleses de hoy tienden, no sé por qué razón, a despreciar un tanto los incidentes y reservan toda su admiración para el tintineo de las cucharillas y las inflexiones del cura. Se considera que es inteligente escribir una novela sin argumento, o cuando menos con uno muy aburrido. Incluso reducido a sus mínimos términos, el arte narrativo puede transmitir un cierto interés; avivar un sentimiento de afinidad humana, y preservar, entre los infinitesimales pormenores recogidos, una suerte de monótona justeza comparable a las palabras y al aire de Sandy's Mull. Algunas personas trabajan así, incluso poseen un registro enérgico. En relación con ello me vienen a la memoria de forma natural los inimitables clérigos de Trollope. Pero el mismo Trollope no se limita a hacer la crónica de una bagatela. La colisión de Crawley con la mujer del obispo, Melnotte perdiendo su tiempo en la estancia desierta del banquete, son incidentes típicos, concebidos épicamente, que con toda propiedad encarnan una crisis. O repara en Thackeray. Si no tuviera lugar el puñetazo de Rawdon Crawley, *Vanity Fair* dejaría de ser una obra de arte. Esa escena es el núcleo

central de la narración; y la descarga de energía del puño de Rawdon es la recompensa y el consuelo del lector. El final de Egmond es una divagación más alejada aún del terreno habitual del novelista; la escena en Castlewood es del más puro Dumas; el grande y astuto prestatario inglés toma prestado en esta ocasión del grandísimo y desvergonzado ladrón francés; como es usual, toma prestado de un modo admirable; y el descalabro de la espada rúbrica con un gesto viril y marcial el mejor de todos sus libros. Pero acaso nada ilustre de un modo más llamativo la necesidad de reseñar incidentes que la comparación de la fama viva de Robinson Crusoe con el descrédito de Clarissa Harlowe. *Clarissa* es un libro infinitamente más sorprendente y está trabajado sobre un vasto lienzo con inimitable valentía y un arte sostenido. Posee ingenio, pasión, carácter, argumento, diálogos colmados de vida y penetración, cartas deslumbrantes de espontánea humanidad; y si la muerte de la heroína nos resulta algo fría y artificial, los días postreros del héroe ponen la única nota de lo que hoy en día llamamos byronismo, desde los isabelinos al mismo Byron. Y, sin embargo, la historia de un marinero náufrago, que no tiene ni una décima parte de su estilo, ni la milésima de sabiduría, que no explora ninguno de los arcanos del

ser humano y está desprovista del interés imperecedero del amor, ve sucederse las ediciones, siempre joven, mientras *Clarissa* descansa olvidada sobre los estantes. Un amigo mío, herrero galés, contaba veinticinco años de edad y no sabía leer ni escribir cuando escuchó por primera vez un capítulo del Robinson, leído en voz alta en la cocina de una granja. Hasta ese momento había reposado satisfecho, acurrucado en su ignorancia, pero cuando dejó el campo era otro hombre. Según parecía, había ensueños, ensueños divinos, escritos, impresos y encuadernados, que podían comprarse con dinero y disfrutarse sin trabas. Aquel mismo día se puso a trabajar, penosamente aprendió a leer el galés y regresó para pedir prestado el libro. Este se había extraviado y no pudo encontrar más ejemplares que uno en inglés. De nuevo se puso a trabajar, aprendió inglés y al cabo, con profundo regocijo, pudo leer Robinson. Se diría que es la historia de una persecución amorosa. ¿Se habría encendido con el mismo caballeroso ardor de haber leído una carta de Clarissa?, me pregunto. Y, sin embargo, *Clarissa* reúne todas las cualidades que pueden darse en la prosa, salvo una: la de la novela pictórica o creadora de imágenes. Mientras que el *Robinson*, en buena medida y para la abrumadora mayoría de los lectores, se sostiene merced al encanto de las circunstancias.

En los logros más relevantes del arte verbal, el interés dramático y pictórico, moral y romántico, se agudiza o disminuye de acuerdo con una ley orgánica común a todos ellos. La circunstancia se anima con pasión, la pasión se reviste de circunstancia. Ninguna existe por sí sola, sino que cada una de ellas se liga indisolublemente a la otra. A esto llamamos gran arte; y no es solo el mejor arte posible mediante el uso de las palabras, sino también la máxima expresión del arte, pues combina el mayor número y la mayor variación de elementos de verdad y de placer. Tales son las epopeyas, y las pocas narraciones en prosa que tienen una solidez épica. Pero del mismo modo que de una escuela de obras, imitadoras de lo creativo, se desechan despiadadamente los incidentes y el tono novelesco puede ocurrir que los personajes y el drama se omitan o subordinan a lo novelesco. Existe un libro, por ejemplo, generalmente más estimado que el mismo Shakespeare, que nos cautiva en la infancia y todavía nos causa placer en la madurez —me refiero a *Las mil y una noches*—, donde en vano buscarán un interés moral o intelectual. Ningún rostro o voz humanos nos saludan desde esa muchedumbre inexpresiva de reyes, trasgos, brujos y mendigos. La aventura, en sus más desnudos términos, suministra la diversión, y con

esto basta. Entre todos los autores modernos, acaso sea Dumas quien más se aproxime a los autores árabes en lo que al encanto puramente temático de algunos de sus relatos se refiere. La primera parte de *El Conde de Monte Cristo*, hasta el descubrimiento del tesoro, es un ejemplo perfecto de arte narrativo; nunca tuvo un hálito de vida el hombre que participó de estos incidentes sin un solo estremecimiento; y, sin embargo, Faria está hecho de bramante y Dantes es poco más que un nombre. La secuela de todo ello es un error dilatado, sombrío, sangriento, aburrido y antinatural; pero por lo que toca a estos primeros capítulos, no creo que en ningún otro volumen se respire esa atmósfera inconfundible de leyenda. Es tenue y ligera, como si nos halláramos sobre una elevada montaña; pero en la misma proporción es enérgica, limpia y soleada. El otro día observé con envidia que una inteligente anciana se embarcaba por segunda o tercera vez en la travesía de *Monte Cristo*. Contiene historias que impresionan poderosamente al lector, pueden releerse a cualquier edad y dan vida a personajes que no son más que marionetas. La mano huesuda del titiritero las gobierna ante nuestros ojos, sus resortes son un secreto a voces, tienen las caras de madera, las panzas rellenas de salvado; no obstante, participamos con el alma en vilo en

sus aventuras. Podríamos seguir ilustrando este aspecto. La última entrevista de Lucy y Richard Feveril es puro drama; más aún, es la escena con más fuerza de toda la lengua inglesa desde Shakespeare. Por el contrario, su primer encuentro a la vera del río es puramente novelesco; no tiene nada que ver con el personaje; podría sucederle lo mismo a cualquier otro muchacho o muchacha, y no por ello sería menos delicioso. Sin embargo, pienso que sería muy atrevido el hombre que se decidiera por alguno de estos pasajes. En un mismo libro podemos encontrar dos escenas, cada una de ellas única en su género: en la primera, la pasión humana, lo profundo llamando a lo profundo, se expresará con voz genuina; en la segunda, y acorde con las circunstancias, como instrumentos armonizados, dibujará un incidente, trivial pero deseable, como los que a nosotros nos gusta anticipar; y al cabo, a despecho de la opinión de la crítica, dudamos a cuál de ellos dar nuestro beneplácito. Es posible que la primera requiera más genialidad —no digo que sea así—, pero la segunda al menos se graba con pareja nitidez en nuestra memoria.

Una vez más, el arte auténticamente romántico todo lo convierte en leyenda. Alcanza las más elevadas

abstracciones del ideal; tampoco se opone al realismo más pedestre. *Robinson Crusoe* es tan realista como romántico; las dos cualidades están llevadas al extremo y ninguna de ellas menoscabada. Tampoco depende la novela de la importancia material de los incidentes. Tratar con elementos vigorosos y fatales, con bandidos y piratas, guerras y asesinatos, supone jugar con grandes hombres, y, en caso de fracasar, redoblar el descrédito. La llegada de Haydn y Consuelo a la villa de Canon es un incidente trivial; sin embargo, podemos leer de principio a fin una docena de historias tumultuosas y no recibir una impresión de aventura tan fresca y emocionante. Si no recuerdo mal, la escena de Crusoe y el pecio fue la que tanto fascinó a nuestro herrero. No es de extrañar. Cada objeto que el náufrago recupera del casco es «eterno regocijo» para el hombre que lo lee. Son los objetos que convenía encontrar, y la sola enumeración de los mismos nos hace hervir la sangre. El otro día descubrí un atisbo de un interés semejante en un libro reciente, *La novia del marinero*, de Clark Rusell. El incidente del bergantín Morning Star está sentido con justeza y vigorosamente escrito; las ropas, los libros y el dinero satisfacen la fantasía del lector como si fueran alimentos. Nos referimos a ese atávico interés, legítimo y cotidiano, del descubrimiento

del tesoro. Pero incluso el descubrimiento puede resultar aburrido. Son muy pocos los que no han padecido bajo los incontables bienes que le caen en suerte a la familia suiza de los Robinson, esa familia tan anodina. Objeto tras objeto, criatura tras criatura, desde vacas lecheras a fragmentos de ordenanzas, encontramos todo un cargamento; pero ningún sentido del gusto había informado la selección, ningún deje o sabor se desprendía de la factura; y aquellas riquezas dejaban fría a la imaginación. El cajón de mercancías en *La isla misteriosa* de Verne es otro ejemplo que hace al caso: ningún brillo o entusiasmo lo rodeaba; podía muy bien proceder de una tienda cualquiera. Pero los doscientos setenta y ocho soberanos australianos del Morning Star cayeron sobre mí como una sorpresa esperada; de ese hallazgo irradiaron amplias panorámicas de relatos secundarios, al margen del principal, como en la vida real irradian de algún detalle que nos sorprende; y durante algún tiempo me sentí tan feliz como tenga derecho a estarlo cualquier lector.

Para tener una idea más cabal de la índole de este atributo de la novela debemos considerar nuestra peculiar actitud hacia cualquier arte. Ningún arte produce

espejismos; en el teatro, no olvidamos que estamos en el teatro; y cuando leemos una historia, oscilamos entre dos actitudes mentales; o bien nos limitamos a aplaudir las virtudes de la representación, o bien condescendemos en nuestra fantasía a tomar parte activa con los personajes. Este es precisamente el triunfo de la narración romántica: que el lector juegue conscientemente a ser el héroe indica que la escena está lograda. Ahora bien, los estudios de caracteres nos procuran un placer crítico; los observamos, damos nuestra aprobación, sonreímos ante las incongruencias, nos conmovemos con los repentinos impulsos de simpatía hacia el coraje, la virtud o el sufrimiento. Pero los caracteres siguen siendo ellos mismos, no son nosotros; cuanto más nítidamente estén descritos, más nos alejamos de ellos, más imperiosamente nos arrojan a nuestro puesto de espectador. No me identifico con Rawdon Crawley o con Eugène de Rastignac, pues apenas me une a ellos un temor o una esperanza común. No es el personaje, sino el incidente, lo que nos gana haciéndonos salir de nuestra reserva. Ocurre algo tal y como desearíamos que nos ocurriera a nosotros mismos; una situación que durante largo tiempo hemos acariciado en nuestra fantasía, se consuma en el relato con detalles sugestivos y

convincentes. Entonces nos olvidamos de los personajes; ignoramos al héroe; nos sumergimos de cuerpo entero en la narración y nos bañamos en experiencias nuevas; entonces y solo entonces decimos que hemos estado leyendo una novela. No solo imaginamos cosas placenteras en nuestros ensueños; hay luces bajo las cuales nos gustaría contemplar incluso la idea de nuestra muerte; formas en las que, cabe pensar, nos divertiría ser engañados, heridos o calumniados. Por ello, es posible construir una historia, incluso de alcance trágico, en la que cada incidente, cada detalle y cada combinación de circunstancias sea bien acogido por el lector. La ficción es al adulto lo que el juego al niño; en ella cambia la atmósfera y el curso de nuestra vida; y cuando el juego armoniza con la fantasía de tal modo que se participa en él de todo corazón, cuando cada nuevo giro satisface, cuando gusta evocarlo y demorarse en su recuerdo con auténtico placer, entonces la ficción se llama novela.

Sin duda es Walter Scott el rey de los románticos. Al margen de la justeza y el atractivo inherentes a la narración, *La dama del lago* no puede reclamar para sí de forma indiscutible el título de poema. Es tan solo la historia que cualquier hombre, en plena forma y

excelente estado de ánimo, urdiría al recorrer las escenas donde aquella se desarrolla. De ahí el encanto difuso que reside en estos versos desaliñados, como el del cuclillo invisible que inundaba con sus notas las montañas; de ahí, también, que aun cuando hayamos arrojado el libro a un rincón, el escenario y las aventuras sigan presentes en nuestra fantasía como un nuevo y fresco hallazgo, merecedor de ese hermoso nombre, *La dama del lago*, o de esa introducción directa y romántica, una de las más vigorosas y poéticas de toda la literatura: «Al atardecer el ciervo había saciado su sed». La misma fuerza y las mismas flaquezas adornan y desfiguran las novelas. En *El pirata*, libro tan descuidado y mal escrito, la figura de Cleveland —arrojado por el mar sobre el horrísono promontorio de Dunsrossness—, moviéndose con las manos teñidas de sangre y la lengua preñada de vocablos españoles entre los sencillos nativos, cantando una serenata al pie de la ventana de su señora de Shetland, está concebida en el más elevado estilo de invención romántica. Las palabras de la canción, «a través de bosquecillos de sauces», entonadas durante esa escena y por un tal amante, encierran, como en una cáscara de nuez, la enfática oposición sobre la cual está construido el relato. También en *Guy Mannering* todos los avatares

son gratos a la imaginación; y la escena en que Harry Bertram arriba a Ellangowan es un ejemplo modélico del procedimiento romántico.

«Recuerdo bien la melodía», dice, «aunque no puedo imaginar qué la trae ahora de forma tan imperiosa a mi memoria». Extrajo del bolsillo su caramillo e interpretó una sencilla melodía. Aparentemente, la tonada despertó las correspondientes asociaciones en una damisela... Al punto retomó ella la canción:

Are these the links of Forth, she said;
Or are they the crooks of Dee,
Or the bonny woods of Warroch Head
that I so fain would see?

«¡Cielo santo!», dijo Bertram, «pero si es la balada».

Conviene hacer dos observaciones sobre esta cita. La primera, que como ejemplo del sentimiento actual hacia la novela, esta famosa pincelada del caramillo y de la vieja melodía son elegidas por miss Braddon por omisión. Tanto la idea de miss Braddon sobre lo que debía ser una historia, como la de Mrs. Todgers sobre un pata de palo eran lo suficientemente extrañas para que tuvieran

repercusiones. Según mi experiencia, la aparición de Meg al anciano señor Bertram en el camino, las ruinas de Derncleugh, la escena del caramillo y el momento en que Dominie reconoce a Harry, son las cuatro notas agudas que todavía resuenan en nuestra memoria cuando hemos dejado el libro. El segundo punto es aún más curioso. El lector habrá advertido la cesura en el pasaje tal y como yo lo he citado. Pues bien, así reza el original: «Una damisela, detrás de un hermoso manantial a medio camino de la pendiente que un día había suministrado el agua del castillo, estaba entretenida blanqueando ropas de lino». El hombre que entregase semejante engendro sería despedido de la redacción de cualquier diario. Scott ha olvidado preparar al lector para la aparición de «la damisela»; ha olvidado mencionar el manantial y su relación con las ruinas; y, al enfrentarse con su omisión, en lugar de hacer un nuevo intento y volver al principio, comprime todos estos datos, empezando por la cola, en una única y rastrera oración. No es solo un inglés malo o un estilo malo; es además una prosa narrativa detestable.

El contraste es sin duda digno de señalarse; y arroja una poderosa luz sobre el tema que nos ocupa. Porque nos encontramos con un hombre del más exquisito

instinto creativo que con perfecta seguridad y encanto trata las incidencias románticas de la narración; pero descubrimos también que es sobremanera negligente, se diría que casi inepto, con los aspectos técnicos del estilo, y no pocas veces endeble y hasta incorrecto en los por menores del drama. En punto a los personajes, y particularmente a los escoceses, era sin duda dúctil, convincente y sincero; pero las triviales y borrosas cualidades de muchos de sus héroes ya han aburrido a dos generaciones de lectores. Unas veces sus personajes se expresan excediendo toda propiedad, en una auténtica vena heroica; pero a la siguiente página vadean pesadamente un galimatías de palabras que no son ni correctas ni dramáticas. El hombre que creó y escribió el personaje de Elspeth de Craigburnfoot, tal y como lo creó y escribió Scott, no solo poseía un espléndido talento romántico, sino también trágico. ¿A qué se debe, pues, que con tanta frecuencia nos engatuse fraudulentamente con lánguidos e inarticulados dislates?

Sospecho que la explicación se encuentra en la cualidad misma de sus sorprendentes virtudes. Así como sus libros son un juego para el lector, también lo eran para él. Concitaba gozosamente sentimientos románticos,

pero apenas tenía paciencia para describirlos. Fue un gran soñador, un visionario de cosas risueñas, hermosas y apropiadas, pero rara vez un gran artista; rara vez fue, en el sentido más osado de la palabra, todo un artista. Se complacía a sí mismo, y por ello nos complace a nosotros. Saboreó con fruición los placeres de su arte; pero ningún hombre supo nunca menos que él de sus pesares, sus vigilias y sus angustias. Fue un gran romántico, es decir, un niño ocioso.

UNA HUMILDE RECONVENCIÓN

I

Recientemente (año 1884) hemos gozado de un placer muy particular: escuchar, en detalle, las opiniones que sobre su arte sostienen los señores Henry James y Walter Besant, indudablemente dos hombres de muy distinta valía: Mr. James, de perfil tan preciso y tan escrupuloso acabado, y Mr. Besant, tan entrañable y cordial, con una caprichosa vena tan persuasiva como risueña; Mr. James, el prototipo del artista voluntarioso; Mr. Besant, la encarnación del buen carácter. Que tales maestros difieran entre sí no será motivo de asombro, pero el particular en que ambos parecen coincidir confieso que me llena de estupor. Los dos gustan de hablar del «arte de la novela»; y Mr. Besant, con una actitud extremadamente atrevida, llega a oponer el pretendido «arte de la novela» al «arte de la poesía». Por arte poética no debe de entender otra cosa que el arte de hacer versos, labor artesanal donde las haya, y solo comparable al arte de la prosa. Pues el ardor y la expresión más depurada de una sana emoción que convenimos en llamar poesía solo es una cualidad errabunda y aleatoria; en ocasiones está presente en las

artes, con frecuencia ausente de todas ellas; rara vez aparece en la novela en prosa, y con demasiada frecuencia está ausente de la oda y de la épica. La novela ofrece un caso similar; no es un arte autónomo, sino un elemento en el que colaboran de modo extensivo todas las artes, salvo la arquitectura. Homero, Wordsworth, Fidias, Hogarth y Salvini se ocupan de la ficción; y, sin embargo, no creo que ni Hogarth ni Salvini, por mencionar dos nombres, recibieran atención alguna en la interesante conferencia de Mr. Besant o en el atractivo ensayo de Mr. James. Así, el arte de la novela, condensado en los límites de tal definición, es un término a la vez demasiado lato y demasiado estricto. Permítanme que sugiera otro; permítame que sugiera que a lo que Mr. James y Mr. Besant se referían no era ni más ni menos que al arte narrativo.

Pero Mr. Besant se mostraba ansioso por hablar exclusivamente de la «novela inglesa moderna», apoyo y sustento de Mr. Mudie; y como autor de la novela más sugestiva de la nómina, *Toda clase y condición de hombres*, su deseo resulta perfectamente natural. Por ello, concibo que se apresurarse a proponer dos adiciones y disertase sobre: el arte de la narrativa ficticia en prosa.

Ahora bien, la existencia de la novela inglesa moderna es innegable; sus tres volúmenes, sus tipos de plomo, sus rótulos dorados, la hacen fácil y materialmente reconocible entre otros géneros literarios; pero para hablar con algún fruto de cualquier rama del arte es imprescindible que nuestras definiciones se asienten sobre cimientos más sólidos que los de la mera encuadernación. ¿Por qué, pues, habremos de añadir «en prosa»? *La Odisea* me parece una de las mejores novelas, *La dama del lago*, un gran logro de segundo orden; y las narraciones y los prólogos de Chaucer tienen, a mi juicio, más arte y parte en la novela inglesa moderna que todo el tesoro de Mr. Mudie. Ya se escriba narrativa en versos libres o en estrofas spenserianas, ya con la oración larga de Gibbon o la frase corta de Reade, los principios del arte narrativo deben observarse por igual. La elección en prosa de un estilo noble y solemne atañe al problema de la narración del mismo modo, si no en la misma medida, que la elección de versos métricos; pues ambos llevan aparejados una síntesis más íntima de acontecimientos, un tono superior en los diálogos y un compás más escogido y señorial de palabras. Si eliminas el *Don Juan*, costará entender por qué han incluido el *Zanoni* o (por poner entre paréntesis obras de muy diferente valor)

La letra escarlata. ¿Y con qué fundamento abrirán las puertas a *El progreso del peregrino* y habrá de cerrarlas a *Faery Queen*? Abundando en este extremo, le propongo una adivinanza a Mr. Besant. Un relato conocido como el «Paraíso perdido» fue escrito en poesía inglesa por un tal John Milton; ¿qué era? A continuación, Chateaubriand lo tradujo en prosa al francés; ¿qué era entonces? Por último, en manos de algún inspirado compatriota de Georges Gilfillan (y mío), la traducción francesa se convirtió de golpe en una novela inglesa; y entonces, en aras de una mayor claridad, yo pregunto: ¿qué era?

Y vuelvo a preguntar: ¿por qué añadir «ficticio»? La razón a favor es evidente. A la razón opuesta, si bien algo más rebuscada, no le falta peso. Sin duda el arte narrativo ya se aplique a la selección e ilustración de una serie real o de una serie imaginativa de acontecimientos, siempre es el mismo. *La vida de Johnson*, de Boswell (obra de un arte sagaz e inimitable), debe su reputación a los mismos recursos técnicos que los de (pongamos por caso) *Tom Jones*: la nítida factura de ciertos tipos humanos, la elección y presentación de determinados incidentes entre la innumerable cantidad que se le ofrecían y la invención (sí, la invención) y salvaguardia de un cierto

tono en los diálogos. Cuál de ellas trata estos aspectos con más arte —cuál con mayor naturalidad—, es algo que los lectores juzgarán de forma dispar. La obra de Boswell es, sin duda, un caso muy particular y casi genérico; pero no es solo en Boswell, sino en toda biografía que contenga una chispa de vida, en toda historia en la que se ofrezcan hombres y acontecimientos más que ideas —en Tácito, en Carlyle, en Michelet, en Macaulay—, donde el novelista hallará sus propios métodos más justa y conspicuamente tratados. Encontrará además que él, hombre libre, con derecho a inventar o escamotear un incidente que faltaba, con el derecho, más preciado aún, de omitir algo en su totalidad, a menudo es derrotado y, pese a todas sus ventajas, solo deja una débil huella de realidad y de pasión. Mister James se pronuncia con un fervor encomiable sobre la suprema importancia de la verdad para el novelista; tras un examen más atento, la verdad nos parece una expresión de alcance muy discutible, no solo en el quehacer del novelista, sino también en el del historiador. Ningún arte —utilizando la atrevida frase de Mr. James— «puede competir con la vida» satisfactoriamente; y el arte que lo pretenda está sentenciado a perecer *montibus aviis*. La vida, de una complejidad infinita, nos lleva la delantera; asistida por

los más variados y sorprendentes meteoritos, cautiva al punto la mirada, la vista, el oído, la imaginación —sede del asombro—, el tacto —tan apasionadamente delicado— y el estómago —tan imperioso cuando está hambriento—. En sus manifestaciones combina y emplea el método y el material, no solo de un arte, sino de todas las artes. La música no es más que una arbitraria combinación de algunos de los majestuosos acordes de la vida; la pintura, mera sombra de su fasto de luz y color; la literatura se limita a reseñar lacónicamente la riqueza de incidentes, de deberes morales de virtud, vicio, acción; agonía y arrobamiento, de que rebosa. «Competir con la vida», cuando ni siquiera podemos mirar cara a cara al sol, cuando sus pasiones y enfermedades nos consumen y matan; competir con el sabor del vino, con la belleza de la aurora, el ardor del fuego o la amargura de la separación y de la muerte, equivale en verdad al proyecto de escalar el cielo; sin duda nos encontramos aquí con trabajos para un Hércules vestido de frac, provisto de pluma y de diccionario para describir las pasiones; armado con un tubo de pintura superior color blanco copo de nieve para pintar el retrato del sol cegador. En este sentido, ningún arte es verdadero: ninguno puede «competir con la vida», ni siquiera la historia fundada sin duda sobre hechos

indiscutibles, pero privados de su aguijón presencia; de suerte que aun cuando leemos sobre el saqueo de una ciudad o la caída de un imperio, nos sorprendemos y justamente elogiamos el talento del autor si sentimos que nuestro pulso se acelera. Y adviertan, como última diferencia, que esta aceleración del pulso es, en casi todos los casos, un efecto agradable; que estas fantasmales reproducciones de la experiencia, incluso en su expresión más penetrante, producen un decidido placer; mientras que la experiencia, en el reñidero de la vida, nos tortura y nos mata.

¿Cuál es, pues, el objeto, cuál el método del arte y cuál la fuente de su poder? Todo el secreto reside en que ningún arte «compite con la vida». El único método del hombre, en sus razonamientos o en sus creaciones, consiste en entrecerrar los ojos ante el deslumbramiento y la confusión de la realidad. Las artes, como la aritmética o la geometría, desvían la mirada de la burda, abigarrada y móvil naturaleza que yace a nuestros pies, y contemplan en su lugar una cierta abstracción quimérica. La geometría nos describe el círculo, algo que nunca veremos en la naturaleza; si le preguntamos sobre un círculo verde o uno de hierro, enmudece. Así

ocurre con las artes. La pintura, al comparar con tristeza la luz del sol con el blanco copo de nieve, prescinde de la fidelidad al color, como ya ha prescindido del movimiento y del relieve; y en vez de rivalizar con la naturaleza, dispone un esquema de tintas armoniosas. La literatura, y especialmente en su manifestación más típica, la narrativa, se niega igualmente a aceptar el desafío directo, y en su lugar persigue una meta creativa e independiente. En la medida en que es imitación, imita, no la vida, sino el lenguaje; no los avatares del destino humano, sino las elisiones y el énfasis con que estos nos son relatados por el actor humano. El arte que auténticamente trató de un modo explícito la vida fue el de los primeros hombres que narraron sus historias en torno al fuego salvaje del campamento. Nuestro arte se ocupa, y está obligado a ocuparse, no tanto de construir historias fieles cuánto historias típicas; no tanto de captar todos los rasgos de cada incidente cuanto de mantenerlos bajo control para un fin común. Pues el cúmulo de impresiones vigorosas aunque discretas que la vida nos ofrece sustituye a la serie artificial de impresiones, sin duda más débilmente representadas, pero que apuntan a producir el mismo efecto, repicando todas a la vez como las notas armónicas en música o

como los matices graduados de un buen cuadro. En cada capítulo, en cada página, en cada frase de la novela bien escrita resuena repetidas veces el pensamiento creativo dominante; a ello deben contribuir todos los incidentes y personajes; y el estilo debe acordarse al unísono con él; y si en algún momento una palabra está fuera de lugar, sépase que el libro sería más convincente, diáfano y (casi habré de decir) denso si se prescinde de ella. La vida es monstruosa, ilimitada, absurda, profunda y áspera; en comparación con ella, la obra de arte es ordenada, precisa, independiente, racional, fluida y mutilada. La vida se impone por la fuerza, como el trueno inarticulado; el arte seduce al oído, en medio de los ruidos infinitamente más ensordecedores de la experiencia, como una melodía construida artificialmente por un músico discreto. Una proposición geométrica no compite con la vida; y en ello hay un paralelismo justo y revelador con la obra de arte. Ambas son razonables, ambas infieles a la cruda realidad; las dos son inherentes a la naturaleza, ninguna de ellas la representa. La novela, obra de arte, no existe por sus semejanzas con la vida, forzadas y materiales, como ese zapato que sigue siendo un trozo de cuero, sino por su diferencia inconmensurable, significativa y reelaborada, y que es a la par el método y el significado de la obra.

La vida del hombre no es asunto para la novela, sino esa revista inagotable de la que los temas habrán de seleccionarse; son legión, y en cada nuevo argumento —pues, una vez más, me separa de Mr. James todo el ancho del cielo— el verdadero artista modificará el método y alterará la forma de abordarlo. Lo que en un caso fue excelente, en otro será defectuoso; lo que contribuyó a la elaboración de un libro, será lo que haga impertinente o aburrido el siguiente. Toda novela primero, y cada género de novela después, existe por y para sí misma. Por poner un ejemplo, aludiré a tres clases fundamentales, claramente diferenciadas: en primer lugar, la novela de aventuras, que estimula ciertas inclinaciones casi sensuales y un tanto irracionales del hombre; en segundo lugar, las novelas de caracteres, que estimulan nuestra apreciación intelectual de las flaquezas y motivaciones inconstantes y confusas del ser humano, y en tercer lugar, la novela dramática, que trata los mismos temas que el teatro serio y estimula nuestra naturaleza emotiva y nuestro juicio moral. Hablemos primero de la novela de aventuras. Mr. James alude, en términos particularmente elogiosos, a un librito que trata de la búsqueda de un tesoro escondido; pero, como al paso, deja caer algunos comentarios bastante sorprendentes. Echa en falta en

este libro lo que él da en llamar «el inmenso lujo» de poder rebatir al autor. Para la mayoría de nosotros, el lujo es poder suspender el juicio, sumergirnos en la narración como bajo una ola, para despertar y empezar a distinguir y encontrar fallos solo cuando hemos terminado la obra y dejado a un lado el volumen. Más notable aún es el razonamiento de Mr. James. No puede criticar al autor «porque», como él mismo nos dice al compararla con otra obra, «he sido niño, pero nunca he ido en busca de un tesoro enterrado». Sin duda se trata de una paradoja intencionada; pues si nunca ha ido en busca de un tesoro enterrado, nunca, puede demostrarse, habrá sido niño. No ha habido ningún niño (salvo el maestro James) que no haya buscado oro, que no haya sido corsario, jefe de un comando militar y bandido de las montañas, que no haya luchado y padecido prisión o naufragio, que no haya teñido sus manos con sangre derramada, que no haya vengado valerosamente la batalla perdida y protegido victoriosamente a la inocencia y a la beldad. En otro momento de su ensayo protesta Mr. James con excelentes razones contra una concepción excesivamente simplista de la experiencia; para el artista nato, argumenta, «los más tenues indicios de vida» se convierten en revelaciones; y se tendrá por cierto, creo yo, en la mayoría de los casos,

que el artista escribe con mayor entusiasmo y afecto de las cosas que ha deseado hacer que de aquellas que ha hecho. El deseo es un telescopio maravilloso y Pisgah un observatorio inmejorable. Ahora bien, si es cierto que ni Mr. James ni el autor de la obra en cuestión han ido, físicamente, en busca de oro; es muy probable que los dos hayan imaginado amorosamente y deseado con ardor en sus ensoñaciones juveniles una existencia semejante; y el autor, que ya contaba con ello y se daba cuenta (¡hombre malpensado y perspicaz!) de que esta fuente de interés, tratada ya con frecuencia, despertaba en un terreno abonado y fácilmente accesible las simpatías del lector, se dedicó en todo momento a construir y relatar pormenorizadamente este sueño juvenil. Para el muchacho, el personaje es un libro sellado; un pirata es una barba, unos pantalones acampanados y una generosa dotación de rifles. El autor, por amor de los detalles y por ser ya hombre más o menos adulto, dio cabida en su diseño, dentro de ciertos límites, al personaje; pero solo dentro de ciertos límites; si esos muñecos figurasen en un esquema diferente, habrían sido perfilados con otro propósito, pues en la novela de aventuras más elemental hay que dotar a los personajes de solo una gama de cualidades: las tremebundas y guerreras. Dado

que aparecen insidiosos en la traición e ineluctables en el combate, sirven a su objetivo. El asunto central de estas novelas es el peligro; con el miedo y la pasión se juega ociosamente; y los personajes se describen solo en la medida en que son conscientes de una sensación de peligro y suscitan la solidaridad en el temor. Añadir otros rasgos, ser excesivamente inteligente, soltar la liebre del interés moral o intelectual mientras hacemos correr el zorro del interés argumental, no es enriquecer, sino restarle valor al relato. El lector estúpido se sentirá ofendido; el lector inteligente perderá el rastro.

La novela de caracteres se distingue de las demás en lo siguiente: no requiere una coherencia de argumento, y, por ello, como ocurre con Gil Blas, recibe en ocasiones el nombre de novela de aventuras. Le preocupan los humores de las personas representadas; sin duda estos se encubren bajo incidentes; pero los incidentes, al ser afluentes, no tienen por qué avanzar en progresión; y los personajes pueden mostrarse estáticos. Del mismo modo que entran, pueden salir; han de ser consecuentes, pero no es preciso que medren. En todo ello reconocerá Mr. James la nota peculiar de buena parte de su obra: por regla general, atiende al estatismo de los personajes y los

estudia en reposo o moviéndose apenas; y con su instinto artístico, habitualmente preciso y delicado, elude las pasiones más fuertes, que distorsionarían las actitudes que tanto gusta de observar y trocaría sus modelos, de humoristas de la vida cotidiana en masa bruta y tipos desnudos de impulsos más emocionales. En su nuevo libro, *El autor de Beltraffio*, armónico en su concepción, de técnica tan ordenada y ágil, utiliza sin duda una pasión muy fuerte; pero observen que no nos la muestra. Incluso se suprime su influjo en la heroína; y el gran combate, la verdadera tragedia, *la scene-à-faire*, transcurren ocultos a nuestra vista tras los paneles de una puerta cerrada con llave. La deliciosa invención del joven visitante se introduce, consciente o inconscientemente, con este fin: que Mr. James, fiel a su método, pueda soslayar la escena de pasión. Confío en que el lector no me culpe de infravalorar esta pequeña obra maestra. Lo único que quiero decir es que pertenece a un tipo determinado de novela que habría sido concebida y tratada de otro modo de haber pertenecido a ese otro tipo del que ahora voy a hablar.

Me agrada llamar a la novela dramática por ese nombre, pues ello me permite señalar de paso un extraño

malentendido, frecuente, sobre todo, entre los ingleses. A veces se piensa que el drama se compone de incidentes. Se compone de pasión, lo cual brinda una oportunidad al actor; y esa pasión debe agudizarse progresivamente, o el actor, al desarrollarse la pieza, no podría arrastrar al público de un grado inferior a otro más alto de emoción e interés. Toda buena obra de teatro debe por ello fundarse sobre alguna de las cruces apasionadas de la vida, en las que el deber y la inclinación luchan noblemente a brazo partido; lo mismo atañe, por esa razón, a lo que he dado en llamar novela dramática. Aduciré unos cuantos ejemplos valiosos de nuestra lengua y de nuestro tiempo: ese libro magnífico y doloroso de Meredith, Rhoda Fleming, desde hace tiempo agotado y rastreado con avidez en los tenderetes de libros como una Aldina; *Unos ojos azules*, de Hardy, y dos libros de Charles Reade, *Griffíth Gaunt* y *El matrimonio doble*, originalmente conocido como *Mentiras piadosas*, y basado (por un accidente extrañamente favorable a mi nomenclatura) en una obra de teatro de Maquet, el compañero del gran Dumas. En estas novelas las puertas cerradas con llave de *El Autor de Baltraffio* han de forzarse; la pasión debe mostrarse en escena y pronunciar la última palabra; la pasión es a un tiempo el-ser-de-todo y el-fin-de-todo, el argumento

y el desenlace, el protagonista y el *deus ex machina*. Los personajes pueden aparecer de cualquier modo en las tablas, no nos importa; lo principal es que, antes de abandonarlas, la pasión les haya transfigurado y se hayan superado a sí mismos. Dibujarlos minuciosamente puede formar parte del diseño; o describir un personaje de cuerpo entero para luego contemplar cómo se derrite y transforma en el horno de la emoción. Pero no existe ningún deber de esa índole; no se precisan retratos agradables; y nos conformamos con tipos meramente abstractos, siempre que nos conmuevan por su fuerza y verosimilitud. La novela de este género puede incluso ser notable, pese a carecer de figuras individuales; notable por mostrar los recovecos del corazón torturado y el lenguaje anónimo de la pasión; y es posible que sea aún más notable en el caso del artista de segunda fila, cuando el asunto ha sido reducido hasta ese extremo y toda la fuerza espiritual del autor apunta exclusivamente hacia la pasión. Una vez más, se prohíbe la entrada, en este teatro más solemne, a la inteligencia, la cual se encuentra a sus anchas en la novela de caracteres. Un móvil rebuscado, una ingeniosa derivación de la trama principal, un aire inteligente en vez de apasionado, nos ofenden como una falta de sinceridad. Todo ha de ser

sencillo y directo hasta el fin. Por ello, en *Rhoda Fleming*, Mrs. Lovel suscita tanto resentimiento en el lector; sus móviles son demasiado endebles, su actitud demasiado ambigua, para la fuerza y el peso del entorno. De ahí la furibunda indignación del lector cuando Balzac, después de empezar su obra *Duchesse de Langlais* en términos de una convincente aunque algo afectada pasión, deshace el nudo rompiendo el reloj del héroe. Estos episodios y personajes convienen a la novela de caracteres; están fuera de lugar en la alta sociedad de las pasiones. Cuando las pasiones irrumpen con toda su fuerza en el arte, no esperamos verlas desconcertadas y luchando impotentes como en la vida, sino alzándose por encima de las circunstancias y haciendo las veces del destino.

Sospecho que ahora Mr. James, con su lucidez habitual, desearía intervenir. Pondría reparos, aparentemente, a gran parte de lo que he venido diciendo; a gran parte, aunque con un gesto de impaciencia asentiría. Acaso esté yo en lo cierto; pero no es eso lo que él deseaba decir u oír decir. Él hablaba del cuadro terminado y del valor que adquiere una vez concluido; yo, de los pinceles, de la paleta y de la luz septentrional. Expresó sus ideas en el tono y para el oído de la buena sociedad; yo, con los

tecnicismos y el énfasis del estudiante importuno. Él podría replicar diciendo que no se trata simplemente de divertir al público, sino de ofrecer consejos útiles al escritor en cierne. Y el escritor en cierne no encontrará tanta ayuda en las sugestivas ilustraciones de aquello a lo que el arte aspira en sus momentos cumbres, cuanto en una noción auténtica de lo que debe ser en sus más humildes términos. Lo mejor que podemos decirle es lo siguiente: que elija un móvil, de carácter o de pasión; que construya cuidadosamente su argumento de modo tal que cada episodio ilustre el móvil, y que cada recurso empleado lleve aparejada una relación próxima de congruencia y de contraste; que evite los argumentos secundarios a menos que, como ocurre a veces en Shakespeare, el argumento secundario sea un reverso o complemento de la intriga principal; que su estilo no flaquee bajo el peso de los razonamientos; que dé el tono de la conversación, no con una idea previa del lenguaje de la alta sociedad, sino con la vista puesta en el grado de pasión que se sienta llamado a expresar; y que no se permita en su relato, ni permita a ninguno de sus personajes en el curso del diálogo, pronunciar una sola frase que no contribuya al desenvolvimiento de la narración o a la dilucidación de los problemas planteados. Que no lo lamente si ello

abrevia el libro; mejor que así sea; pues añadir material irrelevante solo contribuye a sepultar, nunca a expandir. Que no se preocupe si omite un millar de cualidades siempre que, imperturbable, prosiga la consecución de aquella que ha elegido. Que no le preocupe no acertar en el tono de la conversación, en el detalle pormenorizado de las costumbres de su tiempo, en la reproducción de su ambiente y de su medio. Estos elementos no son esenciales: una novela puede ser excelente y, sin embargo, carecer de todos ellos; una pasión o un personaje se describen mucho mejor cuando se destacan claramente de su circunstancia. En esta época de lo particular, hará bien en recordar las épocas de lo abstracto, los grandes libros del pasado, los hombres valerosos que vivieron antes que Shakespeare y antes que Balzac. Y en la raíz de todo ello, tenga siempre presente que su novela no es un trasunto de la vida que haya de ser juzgada por su fidelidad, sino una simplificación de una cara o faceta de la vida que se sostiene o derrumba por su significativa simplicidad. Pues aunque en los grandes hombres que elaboran grandes temas, lo que a menudo percibimos y admiramos es su complejidad, es indudable que bajo las apariencias se encuentra la verdad inmutable: que la simplificación fue su método, y la simplicidad su grandeza.

II

Desde que fue escrito lo que antecede otro novelista ha venido a engrosar repetidas veces las filas de la teoría: Mister D. W. Howells; y nunca hubo otro que rompiera una lanza con tan estrechas miras. Su obra, así como la de sus maestros y discípulos, ocupó su espíritu con exclusividad; es el esclavo, el fanático de su escuela; sueña con un progreso artístico similar al que se produce en la ciencia; juzga el pasado como algo radicalmente muerto; piensa que una forma puede superarse; ¡extraña inmersión en su propia historia; extraño olvido de la historia del género humano!; mientras tanto, una sola ojeada a sus obras (ojalá pudiera él verlas con la mirada penetrante de sus lectores) bastaría para disipar buena parte de este espejismo. Porque mientras comulga con todas las ortodoxias de su tiempo —no más triviales que las de ayer o las de mañana, triviales sin duda en la medida en que son exclusivas—, la calidad viva de gran parte de su obra es de una opuesta, casi herética, complejidad. Se me antoja, al leerlo, como un hombre de una acusada y original predisposición romántica; un cierto brillo

novelesco cubre aún muchos de sus libros y les presta distinción. Como por accidente, su inspiración se seca y se complace en lo excepcional; y entonces, las más de las veces, el lector se llena de regocijo, justificadamente, en mi opinión. Pues en esta avidez desmesurada por mostrarse esencialmente humano, ¿no hay algo esencialmente humano que con demasiada frecuencia Mr. Howells parece inclinado a descuidar: me refiero a sí mismo? Un lector sagaz, un poeta, un artista consumado, un hombre amante de las apariencias de la vida, tienen otros anhelos y otras pasiones que los que gustan de reflejar. ¿Y por qué razón habría de excluirse a sí mismo y reverenciar de tal modo a los Lemuel Barkers? Lo obvio no es necesariamente lo normal; la moda impera y deforma; la mayoría se acomoda sumisa al patrón contemporáneo, y alcanza así, a los ojos del observador atento, una más abrumadora trivialidad; y al pretender describir lo normal, el peligro es menor cuando el hombre describe aquello que no produce ningún efecto, y relata la novela de la sociedad en lugar de la novela del hombre.

“Los libros que releemos a menudo no siempre son los que más admiramos; los elegimos y volvemos a ellos por muchas y varias razones, como elegimos y volvemos a visitar a nuestros amigos...

Colección Lima Lee

